sistemamusica

Torino 2000 2001/5

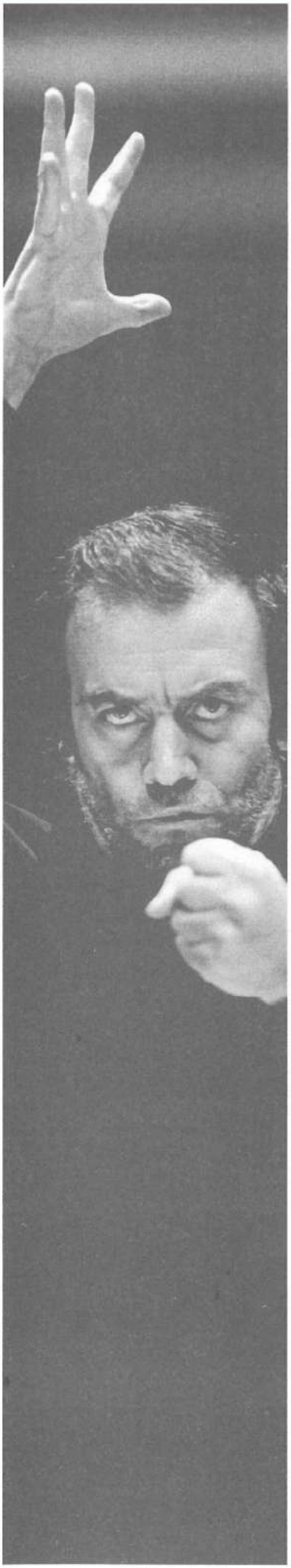
Poste italiane - Spedizione in A. P.
Art. 2 comma 20/c - legge 662/96
D.C. – D.C.I. Torino
Anno III n. 1/2001 – gennaio 2001
Stagione 2000-2001 n. 5
Sistema Musica
via San Francesco da Paola, 3 - Torino
Taxe percue - Tariffa riscossa
C.R.P. Torino C.M.P. Nord

gli appuntamenti di gennaio

Ritorna **Gergiev**
nel **Requiem** di **Verdi**
con l'**Orchestra RAI**

I segreti del **Lied**
secondo **Irwin Gage**

Al **Teatro Regio**
il grand-operá **Hamlet**



sistemamusica

Direttore responsabile
Alberto Papuzzi

Redazione
Cecilia Fonsatti
(coordinamento)

Filippo Fonsatti
Savina Neirotti

Sede
Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54 45 23
517 51 88
fax 011 533 544
e-mail: um@inrete.it

Redazione Web
Vincenzo Mania
http://www.sistemamusica.it
e-mail: sistema.musica@comune.torino.it

Allestimento grafico e produzione
Satiz s.r.l.
Torino

Art Director
Ivo Carrozzini

Proprietà editoriale
Sistema Musica
Presidente: Ugo Perone
via San Francesco da Paola, 3
10123 Torino

Stampa
Pozzo Gros Monti s.p.a.
via Cernaia, 59
10024 Moncalieri - Torino

Registrazione del Tribunale di Torino
n. 5293 del 28/7/1999

anno III n. 1
gennaio 2001

Copertina: in primo piano Valerij Gergiev, in alto da sinistra, Alexander Lonquich, *Silent Night* di Paul De Backer, *Ritratto di E. G. Craig* di W. Rothenstein, Irwin Gage

editoriale

Scoprire il talento

L'8 gennaio un gruppo di duo voce-pianoforte si presenterà di fronte a Irwin Gage per un corso di perfezionamento sul *Lied* di Schubert e Mahler: un duo, e non un cantante accompagnato da un pianista, perché la dimensione espressiva è prettamente cameristica, analoga a quella di un quartetto, con in più lo specifico fonetico e semantico del testo letterario (ed ecco perché, con Gage, per questo aspetto lavorerà Esther De Bros).
Tutto cambia, e anche nella formazione musicale molte cose sono cambiate; pur limitando il campo alla contraddittoria realtà italiana, non si può non riconoscere che, accanto a un livello "musicale" molto alto, i nostri giovani musicisti vanno costruendosi un rapporto culturale con il mondo più consapevole e più ramificato.
Il punto è, però, che non si è trovata sinora alcuna possibilità di sostituzione per quel meccanismo imitativo-trasmissivo da maestro ad allievo che rende l'insegnamento musicale quanto di più prossimo a una bottega artigiana. Si può costruire dall'esterno, con tutti gli ausili più moderni e tecnologici, la consapevolezza storica – "la cultura" – ma non si può rinunciare al contatto diretto, individuale, personale del maestro con l'allievo – "la natura".
Nel contempo, soprattutto in Italia, il numero di chi vorrebbe studiare la musica è enormemente cresciuto, i Conservatori si sono moltiplicati per far fronte a tale richiesta e hanno tenuto spalancate le loro porte per rispondere anche a esigenze amatoriali (aggettivo che, all'estero, non è considerato parolaccia); la recente riforma, che attribuisce ai Conservatori specifiche competenze di livello universitario, allarga enormemente il campo non risolvendo né il problema amatoriale né la stessa formazione di base.
Ma è persin troppo ovvio dire che nessuna organizzazione in quanto tale, essendo per definizione destinata a pianificare il lavoro collettivo, può rispondere a quella sregolatezza assoluta che esigono il talento e la genialità: i motivi per cui un musicista, anche indipendentemente dal proprio percorso di formazione tecnica, risulta interessante mentre un altro non lo è per niente.
E allora nascono e fioriscono nuove accademie, nuovi corsi, nuove *master class*, in mezzo alle quali c'è ovviamente di tutto: ma per fortuna i giovani sono oggi molto più smaliziati e più esigenti per saper distinguere, per poter cogliere l'occasione di un incontro irripetibile.
Ecco, la *master class* che il Teatro Regio e l'Unione Musicale hanno affidato a uno dei più grandi interpreti della musica vocale da camera, vorrebbe essere proprio questo: l'occasione per far accendere alla scintilla naturale di un incontro la base culturale e tecnica dei giovani musicisti.

Giorgio Pugliaro

sommario

agenda

4 Calendario gennaio 2001

argomenti

12 Gage: «Suonate parole, non note»
di Savina Neirotti

13 Desderi: «Il mio concerto con Irwin»

14 Paul Bowles: parole e musica per una vita senza mai fermarsi
di Luca Scarlini

16 Un vampiro fra gli yuppies
Come cambia l'opera in video

unionemusicale

18 Confusi o illuminati?
Lonquich al fortepiano
di Filippo Fonsatti

19 Filosofo e romantico
I Lieder di Bostridge

20 Quartetto Borodin: scuola nella scuola
di Gianni Nuti

20 Il violino di Chiarappa
dal contemporaneo all'antico
di Angelo Chiarle

orchestrasinfonicanazionaledellarai

21 Requiem: il fascino dell'Apocalisse
di Gianni Nuti

22 Una serena serenata
di Filippo Fonsatti

23 Drammaturgia folle nelle Scene dal Faust
di Nicola Campogrande

associazionelingottomusica

25 Giovani cameristi crescono

teatroregiotorino

25 Hamlet e l'Ombra di Nino
di Marco Emanuele

26 Ambroise Thomas, una giovinezza italiana
di Elisabetta Fava

27 Nicolas, il regista: «Questo Amleto deve essere un grande attore»

27 Emmanuel, il direttore: «Nascita della trasparenza»

28 Per Weill

28 Et, deragliamento di un mito

musica e scuola

29 Un nuovo campo di sapere

cittàditorino

30 Nessun dorma!
Un primo bilancio dell'iniziativa

appuntamenti

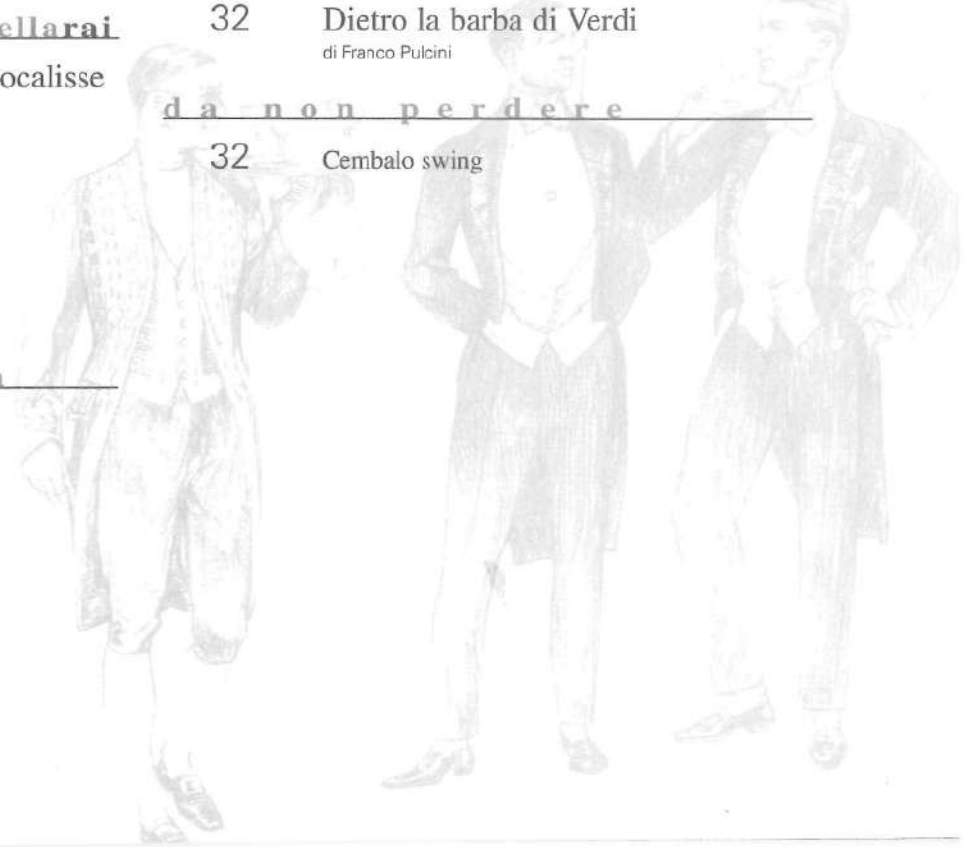
30 Conservatorio, Piccolo Regio, Teatro Alfieri, Folk Club, Centro Jazz e altro

tema e variazioni

32 Dietro la barba di Verdi
di Franco Pulcini

da non perdere

32 Cembalo swing



2 martedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Corpo di Ballo del Teatro alla Scala

Excelsior

Balletto di **Luigi Manzotti** e **Romualdo Marenco**

Ugo Dell'Ara *coreografia*
Filippo Crivelli *regia*
Giulio Coltellacci *scene e costumi*
David Coleman *direttore*
Orchestra del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

3 mercoledì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Corpo di Ballo del Teatro alla Scala

Excelsior

Balletto di **Luigi Manzotti** e **Romualdo Marenco**

Ugo Dell'Ara *coreografia*
Filippo Crivelli *regia*
Giulio Coltellacci *scene e costumi*
David Coleman *direttore*
Orchestra del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

4 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso-serie gialla, argento, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Emilio Pomarico *direttore*

Enrico Dindo *violoncello*

Schumann
Manfred op. 115, ouverture
Concerto in la minore per violoncello e orchestra op. 129

Brahms
Serenata n. 1 in re maggiore op. 11

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 35.000 e 18.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Corpo di Ballo del Teatro alla Scala

Excelsior

Balletto di **Luigi Manzotti** e **Romualdo Marenco**

Ugo Dell'Ara *coreografia*
Filippo Crivelli *regia*
Giulio Coltellacci *scene e costumi*
David Coleman *direttore*
Orchestra del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

gennaio

5 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu - serie gialla, argento, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Emilio Pomarico *direttore*

Enrico Dindo *violoncello*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, lire 35.000 e 18.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Corpo di Ballo del Teatro alla Scala

Excelsior

Balletto di **Luigi Manzotti** e **Romualdo Marenco**

Ugo Dell'Ara *coreografia*
Filippo Crivelli *regia*
Giulio Coltellacci *scene e costumi*
David Coleman *direttore*
Orchestra del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 50.000, 35.000, 25.000, 20.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

7 domenica

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Corpo di Ballo del Teatro alla Scala

Excelsior

Balletto di **Luigi Manzotti** e **Romualdo Marenco**

Ugo Dell'Ara *coreografia*
Filippo Crivelli *regia*
Giulio Coltellacci *scene e costumi*
David Coleman *direttore*
Orchestra del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

10 mercoledì

Unione Musicale
serie blu

Orchestra d'archi italiana

Alexander Lonquich *pianoforte e direttore*

LA TASTIERA ILLUMINATA *(sesto concerto)*

Hindemith
Die vier Temperamente per pianoforte e orchestra d'archi

Mozart
Serenata in sol maggiore per archi K. 525 *(Eine kleine Nachtmusik)*
Concerto in fa maggiore per pianoforte e orchestra K. 459

Grieg
Aus Holbergs Zeit, suite in stile antico per archi op. 40

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 4 gennaio, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

10 mercoledì

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

E Weill...

Concerto scenico

Musiche di **Kurt Weill**
Testi e ricerche di **Sergio Albertini**
Regia di **Davide Livermore**
Scene e costumi di **Santi Centineo**

Lucia Sciannimanico *mezzosoprano*
Davide Livermore *tenore*
Maurizio Leoni *baritono*
Diego Fasolis *pianoforte, fisarmonica*
Duilio Galfetti *violino, mandolino, sassofono*

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati in vendita anche un'ora prima dello spettacolo presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 10.000

11 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso - serie gialla, argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Peter Schneider *direttore*
Akiko Suwanai *violino*

Rossini
Semiramide, ouverture

Paganini
Concerto n. 1 in re maggiore per violino e orchestra op. 6

Beethoven
Sinfonia n. 8 in fa maggiore op. 93

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 35.000 e 18.000

12 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu - gialla, argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Peter Schneider *direttore*
Akiko Suwanai *violino*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, lire 35.000 e 18.000

14 domenica

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Domenica Musica

Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Francesco Pomarico *direttore*

Schoenberg
Kammersymphonie per 15 strumenti op. 9

Dvořák
Serenata in re minore per 12 strumenti op. 44

Strauss
Serenata in mi bemolle maggiore per 13 strumenti op. 7

Sermig - Arsenale della Pace, piazza Borgo Dora 61
ore 11

posti non numerati, in vendita la mattina del concerto dalle ore 10.30, lire 18.000

17 mercoledì

Unione Musicale
serie verde

CONCERTO FINALE DEI PARTECIPANTI ALLO STAGE DI INTERPRETAZIONE LIEDERISTICA PER DUO VOCE E PIANOFORTE TENUTO DA IRWIN GAGE

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 11 gennaio, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

18 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso - serie gialla, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Jeffrey Tate *direttore*
Lynne Dawson *soprano*
Donna Brown *soprano*
Eteri Gvazava *soprano*
Mette Ejsing *mezzosoprano*
Annette Jahns *mezzosoprano*
John Mark Ainsley *tenore*
Martin Gantner *baritono*
Harry Peeters *basso*
Athestis Chorus
Filippo Maria Bressan *maestro del coro*

Schumann
Szenen aus Goethes Faust per soli, coro, coro di voci bianche e orchestra

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 35.000 e 18.000

19
venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu - serie gialla, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Jeffrey Tate *direttore*
Lynne Dawson *soprano*
Donna Brown *soprano*
Eteri Gvazava *soprano*
Mette Ejsing *mezzosoprano*
Annette Jahns *mezzosoprano*
John Mark Ainsley *tenore*
Martin Gantner *baritono*
Harry Peeters *basso*
Athestis Chorus
Filippo Maria Bressan *maestro del coro*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, lire 35.000 e 18.000

19
venerdì

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

Et

Spettacolo di teatrodanza

Progetto di **Kinkaleri** realizzato da **Matteo Bambi, Luca Camilletti, Massimo Conti, Marco Mazzoni, Gina Monaco, Cristina Rizzo**
Con la speciale partecipazione di **Liana Mascagni** e **Mat Pogo**
Collaborazione alla realizzazione di **Carmine Deganello, Stefano Bettega, Stefano Ciappi, Alessandro Maffei**

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati in vendita anche un'ora prima dello spettacolo presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 10.000

23
martedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Hamlet

Opera in cinque atti

Libretto di Michel Carré e Jules Barbier da William Shakespeare

Versione in lingua francese con sopratitoli in italiano

Musica di **Ambroise Thomas**

Hamlet **Ludovic Tezier / George Mosley**
Claudius **Giorgio Surjan / Alfredo Zanazzo**
Polonius **Alessandro Calamai**
Horatio **Marcello Lippi**
Marcellus **Alessandro Cosentino**
Laërte **Jörg Schneider / Marc Laho**
Ophélie **Annick Massis / Maria Costanza Nocentini**
Lo spettro del defunto re **Alessandro Svab**
Gertrude **Nadine Denize**
Primo becchino **Enzo Di Matteo**
Secondo becchino **Mirko Guadagnini**

Emmanuel Joel *direttore*
Nicolas Joel *regia*
Ezio Frigerio *scene*
Franca Squarciapino *costumi*
Vinicio Cheli *luci*
Bruno Casoni *maestro del coro*
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Allestimento Théâtre du Capitole di Tolosa

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 250.000, 175.000, 120.000, 85.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 50.000

24 mercoledì

Unione Musicale
serie gialla

Quartetto Borodin
Ruben Aharonian
Andrej Abramenkov
Igor Naidin
Valentin Berlinskij

Beethoven
Quartetto in sol maggiore op. 18 n. 2
Quartetto in fa minore op. 95 *(Quartetto serioso)*

Šostakovič
Quartetto n. 3 in fa maggiore op. 73

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 18 gennaio, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

25 giovedì

Unione Musicale
serie l'altro suono

Academia Montis Regalis
Carlo Chiarappa *violino e direttore*

Mozart
Adagio in mi maggiore per violino e orchestra K. 261
Concerto in sol maggiore per violino e orchestra K. 216
Serenata in re maggiore per orchestra K. 250 *(Haffner)*

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da venerdì 19 gennaio, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Hamlet
Opera di **Ambroise Thomas**

Versione in lingua francese con sopratitoli in italiano

Emmanuel Joel *direttore*
Nicolas Joel *regia*
Ezio Frigerio *scene*
Franca Squarciapino *costumi*
Vinicio Cheli *luci*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Ludovic Tezier, Annick Massis, Giorgio Surjan, Jörg Schneider**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

26 venerdì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Hamlet
Opera di **Ambroise Thomas**

Versione in lingua francese con sopratitoli in italiano

Emmanuel Joel *direttore*
Nicolas Joel *regia*
Ezio Frigerio *scene*
Franca Squarciapino *costumi*
Vinicio Cheli *luci*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **George Mosley, Maria Costanza Nocentini, Alfredo Zanazzo, Marc Laho**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 50.000, 35.000, 25.000, 20.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

28 domenica

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Hamlet

Opera di **Ambroise Thomas**

Versione in lingua francese con sopratitoli in italiano

Emmanuel Joel *direttore*
Nicolas Joel *regia*
Ezio Frigerio *scene*
Franca Squarciapino *costumi*
Vinicio Cheli *luci*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Ludovic Tezier, Annick Massis, Giorgio Surjan, Jörg Schneider**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

30 martedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Hamlet

Opera di **Ambroise Thomas**

Versione in lingua francese con sopratitoli in italiano

Emmanuel Joel *direttore*
Nicolas Joel *regia*
Ezio Frigerio *scene*
Franca Squarciapino *costumi*
Vinicio Cheli *luci*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Ludovic Tezier, Annick Massis, Giorgio Surjan, Jörg Schneider**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

30 martedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
concerto fuori abbonamento

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Valerij Gergiev *direttore*
Alessandra Marc *soprano*
Marianna Tarasova *mezzosoprano*
Vincenzo La Scola *tenore*
Roberto Scandiuzzi *basso*
Coro Kirov del Teatro Marinskij di San Pietroburgo

Verdi
Messa da Requiem per soli, coro e orchestra

CONCERTO STRAORDINARIO
FUORI ABBONAMENTO PER IL CENTENARIO
DELLA MORTE DI GIUSEPPE VERDI

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

BIGLIETTI ESAURITI

eventuali biglietti numerati, non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 60.000, 40.000 e 30.000

agenda

gennaio

30 martedì

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

Paul Bowles, senza mai fermarsi

Spettacolo multimediale di musica, letteratura e cinema

Un progetto della Scuola Holden a cura di
Annalisa De Lucia, Manolo Merenda, Diego Papaccio
Marco Rossotto *oboe*
Luciano Mola *clarinetto*
Alessandro Molinaro *flauto*
Rosalba Navone, Antonio Valentino *pianoforti*

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati in vendita anche un'ora prima dello spettacolo presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 10.000

31 mercoledì

Unione Musicale
serie blu

Ian Bostridge *tenore*
Leif Ove Andsnes *pianoforte*

Schubert
Winterreise, 24 Lieder op. 89 D. 911

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 25 gennaio, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

31 mercoledì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Hamlet

Opera di **Ambroise Thomas**

Versione in lingua francese con sopratitoli in italiano

Emmanuel Joel *direttore*
Nicolas Joel *regia*
Ezio Frigerio *scene*
Franca Squarciapino *costumi*
Vinicio Cheli *luci*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **George Mosley, Maria Costanza Nocentini, Alfredo Zanazzo, Marc Laho**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 50.000, 35.000, 25.000, 20.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

biglietterie

Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54 45 23 – 517 51 88
fax 011 53 35 44
e-mail: um@inrete.it
orario: 9.30-18
dal lunedì al venerdì.

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Palazzo della Radio,
via Verdi, 31
10124 Torino
tel. 011 810 49 61/46 53
orario: 10-14
dal martedì al venerdì.

Associazione Lingotto Musica
La biglietteria del Lingotto rimarrà chiusa per tutto il mese di gennaio.

Teatro Regio Torino
piazza Castello, 215
10124 Torino
tel. 011 88 15 241/242
fax 011 88 15 214
e-mail:
biglietteria@teatroregio.torino.it
orario: 10.30-18
dal martedì al venerdì;
sabato 10.30-16;
un'ora prima degli spettacoli.
Biglietteria *on line:*
www.teatroregio.torino.it
Servizio Attività Promozionali e Settore Scuola
tel. 011 88 15 246/238/209.

Gage: «Suonate parole, non note»

di Savina Neirotti

Il Teatro Regio e l'Unione Musicale hanno organizzato una *master class* per duo voce e pianoforte che si svolgerà presso la Sala del Caminetto del Teatro Regio da lunedì 8 a mercoledì 17 gennaio 2001. Il corso sarà tenuto da Irwin Gage, affiancato dalla sua assistente Esther De Bros. E, se in Italia, come lui stesso afferma, sono pochissimi i corsi che si dedicano specificatamente alla liederistica (tra cui quelli di Gage a Firenze e di Battaglia a Torino), questa *master class* vuole sicuramente indicare alcune strade percorribili, proponendo un modello preciso di rapporto tra cantante e pianista.

Maestro, di che rapporto si tratta?

«È un rapporto strettissimo e assolutamente paritario. Si tratta di una *master class* per duo voce e pianoforte, precisiamolo, non di un corso per cantanti con accompagnatore. È importante che il duo abbia già suonato insieme, che sia formato da collaboratori abituali che non si sono incontrati solo per quest'occasione. È questa la ragione per cui l'8 gennaio, il primo giorno di *master class*, ci sarà nella mattinata un'audizione per selezionare gli effettivi partecipanti. Si lavora sulla coppia, perché è l'amalgama tra i due che deve assolutamente funzionare nell'interpretazione liederistica».

Come si svolgerà il corso praticamente?

«Il modo in cui abbiamo organizzato il corso riflette le nostre esigenze. Innanzitutto si lavorerà in modo altrettanto profondo sia sulla musica sia sul testo, intendendo per testo non solo l'aspetto contenutistico, ma l'effettiva fonetica, perché nei *Lieder* esiste un equilibrio perfetto tra parole e musica, e il testo si deve comprendere perfettamente, deve essere reso al meglio. Così ogni mattina tre coppie lavoreranno con me e tre coppie con la mia assistente Esther De Bros, con la quale collaboro da più di vent'anni. Io mi occuperò della parte musicale, lei degli aspetti linguistici. Ma è importante che, mentre lavoro con i pianisti, i cantanti siano presenti e viceversa. Nel pomeriggio, le coppie che hanno lavorato con Esther si ritrovano con me per suonare insieme e lavorare sull'interpretazione, in modo che ciascuna coppia abbia comunque un contatto quotidiano con me. Al mattino il corso non è aperto al pubblico, perché ci deve essere assoluta concentrazione e volontà di mettersi in gioco per scoprire i propri difetti, mentre al pomeriggio si potrà assistere alle lezioni».

Quali sono gli aspetti principali della sua didattica?

«Ce ne sono molti. Partendo dalle regole generali, il cantante deve ricordarsi di non essere da solo. Non sta cantando un'aria d'opera, ma sta facendo musica da camera. Da parte sua il pianista deve conoscere il testo nei minimi dettagli esattamente come il cantante. Poi l'esecuzione va considerata da più punti di vista: quello tecnico, per cui affronterò con i pianisti il problema del suono, dell'uso dei pedali, della diteggiatura, e con i cantanti la respirazione e il fraseggio; e quello interpretativo, per cui diventa importante capire il testo e il suo rapporto con la musica. Non dimentichiamoci che molti compositori hanno scritto musica per gli stessi testi e hanno ottenuto risultati completamente differenti.
Entrambi i musicisti devono allenarsi ad ascoltarsi l'un l'altro e il pianista deve conoscere esattamente la durata delle singole parole che il cantante pronuncia, per arrivare al momento giusto. La voce non è come gli altri strumenti: rispetto a un violino, per esempio, arriva molto dopo. Questo il pianista lo deve sapere, così come deve stare attento a non suonare mai sulle consonanti, per non coprire la voce e compromettere così la ricezione del testo da parte del pubblico. Dico sempre ai pianisti: voi non suonate note, ma parole, e dovete conoscerle alla perfezione. Il cantante deve sapere in ogni momento dove la singola frase lo sta portando, non può mettere troppa energia all'attacco e perderla verso la fine, deve sapere quando fare una pausa, quando respirare e riuscire così a rendere la frase nella sua interezza».

Il corso ha due autori di riferimento, Mahler e Schubert: perché questo accostamento?

«All'inizio si pensava solo a Mahler, ma ho preferito che ci fosse anche Schubert, perché mi sembra un autore imprescindibile per la liederistica. Il discorso su Mahler è estremamente affascinante e coinvolgente, se si pensa che gran parte dei suoi *Lieder* sono stati composti originariamente per voce e orchestra, e spesso è stato lui stesso a trascrivere la parte orchestrale per il pianoforte creando a volte delle parti che non sono eseguibili!
Pensando a un tema che colleghi i due autori, sicuramente il rapporto con la musica popolare».

Desderi: «Il mio concerto con Irwin»

Chiediamo al maestro Desderi, direttore artistico del Teatro Regio, come è nata l'idea della *master class* di Torino tenuta da Irwin Gage.

«Nel settembre del 1998, quando ero appena stato nominato direttore artistico del Teatro Regio, ho incontrato Irwin Gage, che era con me in commissione all'International Music Competition di Monaco per la sezione di canto. Una bellissima coincidenza, se si pensa che il mio primo concorso nel 1965 fu proprio quello e Gage mi accompagnò al pianoforte. Trentatre anni dopo ero nella stessa sala dove mi aggiudicai il premio speciale della giuria. Il rapporto artistico con Irwin Gage non si è mai interrotto del tutto; per un po' abbiamo continuato a lavorare insieme: mi ricordo alcuni concerti a Perugia e Firenze; poi le nostre strade si sono separate.

Le nostre idee sul duo voce e pianoforte sono molto simili. Il duo non è composto dal cantante e dal collaboratore pianistico, ma dalla voce e dal pianista, che deve avere doti di autentico solista. Si pensi al ciclo di Brahms della "bella Magelone": è una composizione per pianoforte e voce, non può essere affrontato da chi si reputa in un ruolo secondario. Per fare un esempio nella musica strumentale, pensiamo ad alcune sonate per violino di Mozart, che in realtà sono sonate per pianoforte e violino!».

Cantare l'opera e cantare *Lieder*: due mondi inconciliabili?

«Assolutamente no. E ci sono esempi illustri di artisti che si dedicano tanto all'opera quanto alla musica da camera: Barbara Hendricks, Thomas Allen, Carol Vaness, Samuel Ramey, tanto per citarne qualcuno. L'approccio culturale è completamente differente, ma il modo di cantare, il colore della voce non deve essere diverso. Bisogna imparare a usare la voce come uno strumento da impiegare nei diversi ruoli. È chiaro che una paginetta di un *Lied* di Schumann richiede uno sforzo musicale interpretativo paragonabile a trenta, quaranta pagine di una scena d'opera. I *Lieder* sono dei bonsai musicali; nel loro minimalismo hanno una forza comunicativa e una intensità che richiede una concentrazione altissima».

Tornando al duo voce e pianoforte, quali regole generali si possono indicare?

«Già in partenza bisogna avere consapevolezza che il rapporto tra voce e pianoforte è paritetico. Esiste una specificità di questo duo, e finalmente si incomincia a rendersene conto. È un rapporto ancora più stretto di quello tra violino e pianoforte o violoncello e pianoforte: la voce costringe il pianista a respirare insieme e questo significa davvero pensare insieme. Il vero duo si forma nel tempo, con una stretta collaborazione e conoscenza reciproca. Io stesso, dopo aver suonato per tanti anni con Dino Ciani, ho trovato grandi difficoltà dopo la sua scomparsa a pensare a una possibilità di collaborazione con un altro pianista fino a quando non ho incontrato Michele Campanella. Ci deve essere la volontà di formare un duo, sulla base di una profonda riflessione comune, non di un timido tentativo». *(s.n.)*

Master Class di interpretazione liederistica

SCHEDA TECNICA

LUOGO E PERIODO La *master class* avrà luogo presso la **Sala del Caminetto** del Teatro Regio di Torino (piazza Castello, 215) da **lunedì 8** a **mercoledì 17 gennaio 2001**.

PARTECIPANTI Saranno ammessi come allievi effettivi **6 duo voce e pianoforte** (ogni pianista potrà accompagnare un solo cantante) che avranno superato una prova di ammissione. Potranno partecipare alla selezione musicisti europei (Unione Europea e altri Stati dell'Europa), con un limite massimo di età per i soli cantanti di 36 anni compiuti. È prevista la possibilità di iscriversi senza prova di ammissione in qualità di **uditori**. Una parte delle lezioni è inoltre **aperta al pubblico**.

REPERTORIO Tutti i *Lieder* di Gustav Mahler per voce e pianoforte (a esclusione dei *Kindertotenlieder*) e una selezione di *Lieder* di Franz Schubert.

CONCERTO FINALE La *master class* si concluderà con un **concerto finale** al quale prenderanno parte i sei duo e che avrà luogo al Conservatorio «G. Verdi» di Torino nell'ambito della stagione concertistica dell'**Unione Musicale** (serie verde). Inoltre gli allievi che si distingueranno nel corso della *master class* per particolari doti artistiche potranno essere scritturati per concerti che si terranno, nell'ambito di Sistema Musica, nelle stagioni del Teatro Regio, dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI (2001-02), dell'Associazione Lingotto Musica (serie "Giovani per i Giovani", primavera 2001) e del Festival Settembre Musica (edizione 2001).

CALENDARIO E ORARIO DELLE LEZIONI

lunedì 8 gennaio dalle 15 alle 18

da martedì 9 a martedì 16 gennaio

dalle 10 alle 13 e dalle 15 alle 18 (a esclusione di mercoledì 10 gennaio durante il quale le lezioni termineranno alle 16)

domenica 14 gennaio giorno libero

mercoledì 17 gennaio dalle 10.30 alle 13 prove per il concerto finale

Al mattino a rotazione tre duo seguiranno le lezioni del maestro Irwin Gage e gli altri tre duo quelle della signora Esther De Bros per l'approfondimento della fonetica. Al pomeriggio i sei duo lavoreranno tutti insieme con il maestro Gage. **Gli allievi uditori potranno prendere parte a tutte le lezioni, mentre il pubblico potrà assistere solo a quelle pomeridiane.**

MERCOLEDÌ 17 GENNAIO
Conservatorio «G. Verdi» – ore 21
CONCERTO FINALE

Paul Bowles: parole e musica per una vita senza mai fermarsi

di Luca Scarlini

PICCOLO REGIO
LABORATORIO
MARTEDÌ 30 GENNAIO
ORE 21

PAUL BOWLES,
SENZA MAI FERMARSI
Spettacolo multimediale
di musica, letteratura
e cinema

Paul Bowles è un personaggio mitico della cultura novecentesca, ma proprio il fascino nettamente autobiografico del suo lavoro, il cortocircuito tra vita e opera, a cui si deve il suo successo e la continua riproposta delle sue pagine narrative, aumentata esponenzialmente dopo la versione cinematografica de *Il tè nel deserto* firmata da Bertolucci, in realtà cela un'identità complessa che non può certamente essere rubricata sotto la voce "esotismo" o ancora più banalmente sotto l'etichetta "trasgressione". Sembra quasi che lo scopo principale del suo percorso sia stato nascondersi sotto un'immagine volutamente semplificata, in perfetta consonanza con il *Leitmotiv* dei suoi scritti: gli artisti debbono coltivare la *privacy* e non rivelarsi se non per quanto strettamente necessario.

Di fatto l'identikit intellettuale di Bowles è estremamente sofisticato e complesso, sospeso com'è tra mondi ed espressioni diverse con un continuo pendolarismo tra scrittura e musica. Proprio quest'ultima, anche se quantitativamente è l'aspetto più cospicuo della sua opera, in realtà non ha avuto per molto tempo adeguata considerazione.

Dopo aver cominciato precocemente a scrivere pubblicando sulla rivista d'avanguardia "Transitino" edita da Eugene e Marie Jolas, Bowles, diciottenne, lascia l'università e fugge a Parigi per sviluppare la propria educazione artistica. Qui si dedica a una serie vertiginosa di incontri con i protagonisti dell'avanguardia (di cui dà fedelmente conto nella sua movimentata autobiografia *Senza mai fermarsi*) e soprattutto stringe un'amicizia duratura con Gertrude Stein che sarà sua consigliera e punto di riferimento fisso di un itinerario esistenziale *à bout de souffle*. Allo stesso tempo si rafforza la sua volontà di essere un compositore, che lo porta a proporsi come allievo a Prokof'ev (anche se poi abbandonerà repentinamente l'idea) e a sviluppare una relazione amicale e professionale strettissima con Aaron Copland, che svolgerà con lui un ruolo indefesso di didatta.

Nel 1931 l'esordio in pubblico alla Aeolian Hall di Londra con una *Sonata per oboe e clarinetto* decisamente influenzata dalle rivelazioni ritmiche di Stravinskij e del Gruppo dei Sei (Satie e Poulenc in testa), primo capitolo di un percorso tortuoso che ha numerosi elementi di interesse. In una produzione quantitativamente ampia che segue un *iter* frastagliato, di pari passo alle risoluzioni esistenziali nomadi che lo portano in giro per il mondo, sono in evidenza alcuni punti fermi. In primo luogo la centralità della letteratura come momento di partenza della creazione, secondo un meccanismo ricorrente nella produzione USA novecentesca (basti citare in ordine sparso la memorabile collaborazione Stein-Virgil Thompson articolata in gioielli come *Capital Capitals* o soprattutto *Four Saints in Three Acts*, l'efficace *Regina* di Marc Blisztein a partire da *Piccole volpi* di Lillian Hellmann e il magnifico *Candide* di Leonard Bernstein), che lo vede attratto da Saint-John Perse (*Pages d'Anabase*, davvero incisive), Jean Cocteau, Gertrude Stein, e soprattutto Garcia Lorca, scoperto precocemente e amatissimo, cui dedicò la splendida *zarzuela* surrealista *The wind remains* tratta dal lavoro più visionario del poeta spagnolo *Asi que pasen cinco años*, eseguita una sola volta nel 1941 (direttore Leonard Bernstein e coreografo Merce Cunningham) e poi ripresa nel 1995 a New York dall'Eos Ensemble. È lui l'autore che torna più spesso nel suo catalogo, con numerose *song* e con il progetto incompiuto di musicare *Yerma*, ma la sua carriera di compositore, in cui brillano collaborazioni con artisti del calibro della moglie Jane Bowles, Hans Richter (per il bel film surrealista *Dreams That Money Can Buy*) e Salvador Dalì (il balletto *Colloque sentimental* del 1941), gli ha dato notorietà soprattutto come autore di "*incidental music*", pratica anch'essa molto diffusa in ambito statunitense, a cui afferiscono autori diversi tra loro come Copland, Roger Sessions o Elliot Carter che ottenne notorietà nel 1936 proprio con una colonna sonora per la *Mostellaria* di Plauto.

La qualità e la quantità delle sue collaborazioni è sbalorditiva; i nomi sono quelli dei protagonisti del teatro novecentesco, con alcune presenze ricorrenti, tra cui è soprattutto in evidenza Tennesse Williams, con cui lavorò anche alla traduzione inglese dei dialoghi di *Senso* di Visconti e di cui musicò gli spettacoli da *Un tram chiamato desiderio* fino al visionario *Carretto del latte non ferma più qui* del 1962, Lilian Hellmann, William Saroyan, Thornthon Wilder, Josè Ferrer (per il celeberrimo *Cirano* poi portato sullo schermo) ed è indubbio che un ruolo altrettanto importante ha avuto la collaborazione con Orson Welles, con cui ha partecipato all'innovativo *Project 891* del Federal Theatre, firmando le partiture del fortunato *Horse eats hat* (da *Il cappello di paglia di Firenze* di Labiche) e di un mirabolante *Doctor Fausius* di Marlowe in cui il geniale attore-regista aveva impiegato largamente la sua abilità come prestigiatore.

Infine, dopo oltre un quindicennio di dedizione a Broadway (con numerosi lavori anche come traduttore, tra cui sono da segnalare le prime versioni americane de *La pazza di Chaillot* di Giraudoux e di *A porte chiuse* di Sartre), nel 1949 giunge il successo internazionale de *Il tè nel deserto* e la scelta di vivere a Tangeri, dove diviene il punto di riferimento dell'avanguardia internazionale e dei *beatnik* in fuga dal conformismo a stelle e strisce. Da quel momento l'attività come compositore diminuisce e la scrittura prende il sopravvento, nascono i racconti (certo le sue pagine migliori e più intense, anche a detta di Gore Vidal, tra i maggiori esegeti dello scrittore), gli appunti di viaggio, i romanzi e Bowles stabilisce un contatto sempre più diretto con la cultura marocchina. Traduce infatti le opere di

Mohammed Mrabet (*The Big Mirror, Beach Café* e *The Voice*) e agisce come etnologo, censendo le storie popolari raccolte in *M'hashish* e svolgendo per conto della Biblioteca del Congresso di Washington un enorme lavoro di catalogazione e ricerca sulle musiche magrebine, di straordinaria rilevanza culturale.

Non pochi sono stati nel Novecento gli autori che hanno unito musica e parola nella loro arte (basti citare Alberto Savinio o Ezra Pound), ma mai come nel caso di Paul Bowles è riscontrabile una altrettanto forte dicotomia di ispirazione. Le sue composizioni, infatti, hanno dei tratti formali ricorrenti: la brevità, la scelta di organici ristretti e di tessiture strumentali esili, in contrapposizione con le linee principali della cultura musicale USA coeva, mentre nelle pagine narrative trionfa il canto spiegato ed è rilevante che, spinto da Aaron Copland ad affrontare un impegno di maggiore respiro che avrebbe dovuto essere una classica sinfonia, in realtà compose nel 1932-33 una *Suite for Small Orchestra* che sembra né più né meno una partitura cameristica allargata, per cui auspicava peraltro la dizione di "concerto aperitivo" anticipando di decenni il concetto di *lounge-music*.

D'altro canto anche nei brani più ambiziosi, come il *Concerto per due pianoforti e orchestra* del 1949, commissionato da Robert Gold e Arthur Fizdale, resta sempre un distacco rispetto alla materia musicale ed è evidente la ricerca di sonorità ellittiche.

Spesso nei due ambiti tornano gli stessi motivi ispiratori: il Messico ad esempio è una presenza ricorrente, ma è evidente che il trattamento degli *input* offerti dal paese latinoamericano varia in modo significativo. In *Pastorela*, un balletto composto nel 1947 per il coreografo Lincoln Kirstein, Bowles si ispira con effetti precisi di colore locale, ma senza mai cadere nelle trappole dell'esotismo (secondo il modello lanciato autorevolmente dal suo maestro Copland, basti pensare al delizioso *Danzon cubano*), alle musiche tradizionali delle feste prenatalizie nelle *posadas*, ma se qui la definizione è leggera, trasparente, lo stesso mondo torna nella sua opera narrativa segnato da ben più fosche tinte, come accade nel bel racconto *Doña Faustina* del 1949, crudele storia di una rapitrice di bambini a scopo esoterico, tra le punte della sua produzione narrativa. Bowles d'altra parte ha sempre detto di aver lavorato nei due campi con assoluta separazione e che nell'opera letteraria la violenza è presente per necessità, come sempre accade quando si narrano storie di persone che agiscono in una quotidianità scandita dal contrasto.

In sintesi, la sua attività come compositore, recentemente riscoperta, brilla come un capitolo affascinante della storia degli "americani a Parigi", così ben narrata da Robert McAlmon nella sua autobiografia *Being Geniuses Together* e costituisce un repertorio eclettico che ingloba in sé spunti diversi non escluso il jazz, sempre con una scelta precisa verso una dimensione narrativa. Bowles si occupò di musica con molti ruoli diversi; fu anche editore (il suo mitico marchio parigino degli anni '30, le Editions de la Vipère, pubblicò le sue composizioni e quelle di Virgil Thomson) e, per cinque anni, fu recensore dell'"Herald Tribune". Due vite, quindi, e due carriere, entrambe degne di interesse, che restano sempre segretamente in contatto. Se, infatti la musica ha una interna direzione verso il racconto, la prosa, tra le più cristalline e crudeli del repertorio anglosassone del Novecento, definisce partiture ritmiche e scandisce le esplosioni di dolore e violenza come un crescendo. Infine, le sue composizioni hanno un curioso *leit-motiv*: una conclusione in diminuendo, fino alla scomparsa del suono. L'autore ha descritto questa sua modalità come uno "*sneaking out through the door*", ovvero uno sgattaiolare fuori dalla porta e lo stesso è accaduto alla sua musica, rimossa e negletta per lungo tempo, che ha invece la grazia di un teatrino surrealista delle marionette disequilibrato e sbilenco, talvolta con tonalità acide, ma più spesso distese, per cui resta valida la definizione data dallo stesso autore per presentare la sua *Suite*: «musica dolce, certo, ma come lo sono i cioccolatini avvelenati».

Paul Bowles

Un vampiro fra gli yuppies Come cambia l'opera in video

Immagini tratte dal volume *Video Festival Riccione TTV 2000*

La fine del modello storicistico e il successo di brevi storie per la tv nell'evoluzione del genere

Il discorso sulla visualità del teatro musicale si riapre violentemente con gli anni '70, quando il melodramma diviene territorio di sperimentazione e allo stesso tempo di ricerca filologica, anche se il luogo dell'indagine per oltre un decennio non è tanto la televisione, quanto soprattutto il cinema. Si tratta di un percorso che esperisce gli elementi più forti dell'immaginario lirico e li porta in primo piano puntando spesso a una determinazione delle componenti rimosse del patrimonio operistico. È un repertorio ormai storicizzato e decisamente prestigioso che annovera punte di diamante quali il mirabile *Flauto magico* di Ingmar Bergman (1973), il radicale *Moses und Aron* della coppia Straub-Huillet (1974) e *Don Giovanni* di Joseph Losey (1979) che, sia pure con alcuni compiacimenti di troppo, ha di fatto costituito un modello di racconto spesso echeggiato anche sui palcoscenici (dopo il film non si contano infatti le versioni psicanalitiche del capolavoro mozartiano), a fianco delle quali va poi citato un ricchissimo e rivelatore percorso tedesco, che da Werner Schröter (che ha debuttato a fine anni '60 con una serie di intensissimi omaggi callasiani e ha firmato il visionario e delirante *Der Tod der Maria Malibran* nel 1971, vero e proprio omaggio al mito della primadonna), attraverso Daniel Schmid (da citare almeno *Violanta* del 1977 e più tardi lo straziante documentario *Il bacio di Tosca* dedicato agli anziani residenti della Casa di riposo «Giuseppe Verdi» di Milano) giunge ad Hans-Jurgen Syberberg. A lui va la palma del tentativo più radicale di analisi per immagini di un lavoro operistico con *Parsifal* del 1982, che culmina e conclude la sua luttuosa discesa al regno delle madri dell'immaginario tedesco preceduta da *Ludwig. Requiem per un re vergine* (1972) e *Hitler* (1977). Nel film è determinante la scelta di puntare tutto sulla fisicità del canto, esibendo in modo inedito lo sforzo dell'interpretazione, di norma messo tra parentesi quando non addirittura negato (e talvolta il gioco è spinto al massimo in specie per quel che riguarda Edith Clever e il direttore Armin Jordan, interpreti rispettivamente di Kundry e Amfortas, che mimano analiticamente e con effetto straniante l'emissione canora) e l'ambientazione è categorica e inquietante: una enorme maschera funebre del compositore abitata dai fantasmi dei personaggi. Questo periodo di intense verifiche però non intacca minimamente il film-opera tradizionale che ritorna ai suoi fasti proprio nel biennio 1982-1984 con *La traviata* di Franco Zeffirelli e la *Carmen* di Francesco Rosi (a cui farà seguito nel 1988 la *Bohème* di Luigi Comencini), radicalizzando una disparità di realizzazioni che prelude alla situazione attuale. Da un lato, infatti, corre l'ordinaria amministrazione dei vari *Tosca nei luoghi di Tosca* di Giuseppe Patroni Griffi o *Parsifal* di Tony Palmer che mira all'iperrealismo delle ambientazioni, mentre dall'altro inizia una rielaborazione dei parametri di rappresentazione dell'opera tutt'ora in corso.

Gli anni '80 sono senza dubbio il decennio del *videoclip*, modalità inizialmente innovativa di rappresentazione *pop*, ma che di rado ha raggiunto la sfera della musica colta. In questo senso *Aria*, realizzato nel 1987 da Don Boyd e inizialmente sottovalutato, ha il valore di un isolato punto di riferimento e di un esperimento riuscito. Registi estremamente diversi mettono in pellicola con la massima libertà iconografica un'aria e in questo incunabolo della attuale relazione tra immagine e racconto musicale, talvolta inficiato dal *kitsch* ma spesso sorprendente, brillano soprattutto Derek Jarman che raggiunge esiti di grande raffinatezza con una magnifica illustrazione di *Depuis le jour* dalla *Louise* di Charpentier, Jean-Luc Godard che si diverte a met-

tere in scena in chiave di *body-building* il risveglio di Rinaldo dalla *Armide* di Lully, Robert Altman che allestisce in una chiave hogarthiana sontuosa e sordida a un tempo *Les Boréades* di Rameau e infine Ken Russell, maestro del cinema musicale con una *Turandot* incendiaria narrata magistralmente come delirio da coma.

Dalla fine degli anni '80 le televisioni più aperte all'innovazione (e in specie in Inghilterra la BBC e Channel 4, con una politica innovativa di collaborazione con le produzioni indipendenti) iniziano una serie di operazioni volte alla definizione di un nuovo racconto musicale per il piccolo schermo. Diversi sono i filoni in cui questa pratica si è svolta e differenti gli esiti che ha ottenuto, ma è impressionante il numero e la qualità delle realizzazioni che pertengono a questo ambito. Da una parte infatti ha trionfato una modalità di riscrittura radicale della tradizione, invalsa in perfetta coincidenza con il temporaneo tramonto del modello storicistico imposto da Visconti e con l'ascesa di Peter Sellars che, con la sua trilogia mozartiana violentemente contemporanea, erige a sistema una tendenza antifilologica che già aveva avuto paladini illustri (basti citare l'esilarante *Rigoletto* "mafioso" di Jonathan Miller con la cabaletta del Duca di Mantova gettonata al *jukebox*). In questo senso accanto al raffinato *Lindberflugh Ozeanflugh* prodotto dall'INA parigino e realizzato da Eric Jung a partire da Kurt Weill (1993), ai lavori dello stesso Sellars (e in particolare i magnifici *Sette peccati capitali*), alla convicente presentazione in chiave di *soap-opera* (con divisione in episodi e riassunto delle puntate precedenti) che Margaret Williams ha scelto per *L'incoronazione di Poppea*, fino alle deliziose varianti a cartoni animati del progetto multinazionale *Opera imaginaire*, il punto di riferimento è l'incisivo *The Vampyr* di Nigel Finch (1992), in cui la rara opera romantica di Marschner diventa il pretesto di una scatenata sarabanda di invenzioni visuali (spesso ispirata agli esiti più aspri del post-umano, con Damien Hirst in primo piano), in una Londra dominata da *yuppies* così caricaturali che non possono che essere uccisi in modo cruento dal vampiro, riportato in vita dalle sconsiderate ristrutturazioni edilizie thatcheriane.

Di pari passo va la creazione di lavori pensati esplicitamente per il piccolo schermo che costituisce forse il percorso di maggior interesse dell'attualità. In questo senso la televisione inglese fa la parte del leone con produzioni molto diverse tra loro che permettono di individuare una tensione verso un nuovo modello narrativo. In ordine cronologico sono da segnalare in primo luogo il laborioso progetto portato a termine da Channel 4 nel 1994, con tre commissioni per il piccolo schermo: *The Triumph of Beauty and Deceit* di Gerald Barry, *Good Friday 1663* di Mike e Kate Westbrook e *Horse Opera* dell'ex-Police Stewart Copeland, che sono altrettanti esempi di una linea di sviluppo che esamina a tutto campo il formato tv, spaziando da una riflessione morale parahaendeliana (sullo stile de *L'allegro, il moderato e il penseroso*) a una incantevole riflessione sull'infedeltà in epoca barocca, fino a una stravagante epopea western.

Se questo primo percorso aveva indicato alcuni elementi di riflessione, ancora più forte è il contributo portato da *Sound on Film*, voluto dall'Arts Council of England e dalla BBC, che davvero a partire dalla prima edizione del 1995 ha rivoluzionato le modalità del racconto musicale in tv, ottenendo peraltro un netto successo di pubblico. In questa serie compositori e registi lavorano insieme per un lungo periodo a un film di quindici minuti circa che può avere qualsiasi tema, ma è quasi sempre riferito alla contemporaneità, territorio che in genere da noi si considera escluso dalla portata del teatro musicale che preferisce soggetti simbolici o adattamenti letterari. Quindi in questa splendida serie (che ha il suo *pendant* nell'altra, parallela, *Sound Stories*, composta da documentari sul ruolo della musica nella società e nella *everyday life*) presentata in Italia dal Video Festival Riccione TTV, la favola gotica *Hello Dolly, Goodbye Mummy* di Judith Weir, incantevole e in perfetto stile Famiglia Addams, può andare di pari passo con la riflessione di Barry Adamson sull'alienazione e la violenza della vita d'ufficio (*Night Work*) o con l'accorata rivisitazione fantastica della memoria dei caraibici emigrati a Londra negli anni '50 (*The Market of the Dead* di Eleanor Alberga) e il racconto a tinte accese della vita di un gruppo di *hooligans* (*The Score* di Mike Grigsby) con un manifesto politico contro l'apertura di un'autostrada che ha provocato la distruzione di un quartiere popolare multietnico (*Blight* di Jocelyn Pooke).

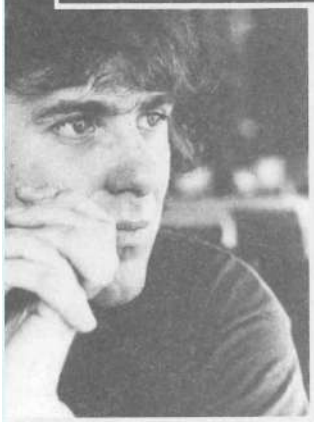
Il piccolo schermo è quindi l'unica destinazione di queste microopere, che vanno a costituire un modello davvero aperto di racconto musicale che prescinde dalle forme tradizionali del melodramma. In Italia, in una situazione di sperimentazione assai più sporadica, sono da segnalare comunque alcuni percorsi, tra cui sono senza dubbio in evidenza l'ottimo lavoro di Studio Azzurro con Giorgio Battistelli (*Kepler's Traum*, 1990 e *Experimentum Mundi*, 1991) e Luca Francesconi (con l'incisivo *Striaz* tratto dalle ricerche storiche di Carlo Ginzburg del 1998) e quello che Massimo De Felice ha realizzato con Luigi Ceccarelli, intitolato duchampianamente *Macchine virtuose* e dedicato alle percussioni. Se i modelli tv più agguerriti stentano a entrare nel mercato dell'*home video* operistico ancora legato per lo più alla tradizione più vieta, d'altra parte il cinema ricomincia a interessarsi ad un rinnovato racconto per suoni con lo splendido *Dancer in the Dark* di Björk e Lars von Trier ed è invece ancora tutta da determinare la possibilità di rinnovamento offerta dalla comunicazione digitale. Per ora pochi sono stati i progetti che hanno creato partiture ipertestuali drammaturgicamente innovative, fra questi il più interessante è *Brain Opera* di Tod Machover, attivo presso il Massachusetts Institute of Technology, in cui il pubblico (o se si preferisce l'utente della pagina web) ha diritto di modificare la partitura e il libretto. Questa è senza dubbio la nuova frontiera su cui si svolgeranno nei prossimi anni esperimenti e tentativi, ma il processo è lungo e il viaggio è appena cominciato.

(Inchiesta di Luca Scarlini, seconda puntata. Fine)

INTERVISTA

Confusi o illuminati? Lonquich al fortepiano

di Filippo Fonsatti



Alexander Lonquich

Con il quinto e il sesto concerto, programmati rispettivamente lunedì 18 dicembre 2000 e mercoledì 10 gennaio 2001, termina il ciclo biennale intitolato *La tastiera illuminata*, un viaggio in compagnia del Virgilio & Cicerone Alexander Lonquich che da solo, affiancato dal violinista Giuliano Carmignola, accompagnato dall'Academia Montis Regalis e dall'Orchestra d'archi italiana ha cercato di illustrare al pubblico dell'Unione Musicale il concetto di interpretazione, passeggiando sullo spartiacque tra prassi filologica e lettura moderna, destreggiandosi in modo abile tra strumenti d'epoca e pianoforti contemporanei.
«Sono convinto – dice il direttore artistico dell'Unione Musicale Giorgio Pugliaro, che ha fortemente voluto questo progetto – che la cosa importante dimostrata dagli incontri non sia tanto l'aspetto timbrico, né quello del diapason e nemmeno una questione di tecnica (ché in Schubert ad esempio Lonquich ha mostrato come l'assenza del doppio scappamento renda fluida e agile l'esecuzione), quanto piuttosto la realizzazione del fraseggio. D'altronde è la storia della discografia ad averci insegnato che i grandi interpreti lavorano proprio sul fraseggio».
Alla osservazione che forse un abbonato resta spiazzato di fronte a un musicista che parla fra un movimento e l'altro di una sonata, e che questo potrebbe disturbare o comunque distrarre un ascolto concentrato o emotivamente coinvolto, lo stesso Pugliaro mi dice che secondo lui è uno dei modi, forse il migliore, per cercare di alimentare il colloquio con l'interprete: «Non è un requisito indispensabile, certo: vanno benissimo anche i concerti con un personaggio sfingeo come Bunin che non fa nulla per abbattere il diaframma tra palcoscenico e platea. Però in questo modo rischiamo di avvicinare troppo l'ascolto dal vivo con quello discografico, e in prospettiva non possiamo che perdere». Dalle sue parole capisco che considera l'esperimento perfettamente riuscito, perché «Lonquich è persona colta, preparata, intelligente e anche molto spiritosa. Il gioco gli riesce bene, tiene altissimo il livello delle sue dissertazioni pur essendo molto accessibili. Non ci sono molti interpreti in grado di fare questo. E musicalmente oltre al talento ha una coscienza lucidissima, che gli consente di svolgere il ruolo di mediatore senza adeguarsi al livello del pubblico, ma portando il pubblico al suo. Troppe volte l'avvicinarsi al linguaggio giornalistico della divulgazione fa sì che si abbassi il livello». Secondo Pugliaro il pubblico è molto più preparato di quanto lo si dipinga ed è perfettamente in grado di scegliere: a stimolarlo su cose alte gli si fa un buon servizio e si ha la coscienza pulita.
Mi rivolgo quindi a Lonquich, per sapere se anche lui condivide la soddisfazione del direttore artistico.

Maestro, al termine di ogni progetto viene l'ora dei bilanci: lei è soddisfatto del risultato? A parer suo il pubblico ha reagito bene? Possono convivere le due opzioni che lei ha posto, l'interpretazione filologica e quella moderna? Oppure in futuro l'una prevarrà sull'altra?

«Sono sicuro che entrambe andranno portate avanti perché l'una influenza l'altra e sono facce della stessa medaglia. Penso che chi abbia maturato esperienze filologiche abbia un altro approccio con lo strumento moderno. Io sono molto soddisfatto del progetto, che finisce nel migliore dei modi ossia con l'accompagnamento di due orchestre, una antica l'altra moderna. È stato una specie di gioco con la musica, ma ho l'impressione che l'attenzione creativa e analitica possa contribuire alla lunga vita della musica del passato. La "fedele rappresentazione" sarà uno dei tanti giochi del futuro».

Chi le ha insegnato ad amare il fortepiano?

«Sono entrato in contatto con quello strumento durante gli studi con Badura-Skoda, ma mi sono convinto della necessità di approfondire il discorso quando ho sentito le prime registrazioni su strumenti originali, che ho trovato convincenti; erano i primi anni Ottanta. Io parto dal concetto che suonando su uno strumento originale non è che venga restituito lo spirito di un'epoca: c'è il reciproco straniamento di interprete e auditorio. Anche se il mercato della musica antica è cresciuto moltissimo, l'esecuzione su strumenti originali resta un gioco tra sconosciuto e conosciuto, ma in qualche modo saremo sempre nella contemporaneità».

Sfogliando le critiche dei suoi concerti torinesi qualcuno sottolinea come sia impietoso affiancare la fievole e un po' stimbrata sonorità del fortepiano con quella robusta e appagante del pianoforte. Non crede che per porre gli strumenti in parità assoluta occorrerebbe suonarli in due spazi diversi? Ricreare cioè la stessa situazione ricettiva in cui si ascoltava un fortepiano, ossia in saloni dal volume decisamente più ridotto?

«Quando si suonano strumenti della fine del Settecento il problema è reale. Lo strumento della signora Giulini – impiegato nei miei precedenti concerti – che risale agli anni Trenta dell'Ottocento, trovo che nel salone del Conservatorio ci stia abbastanza bene. Io personalmente non avrei nulla in contrario rispetto a qualche piccola manipolazione elettronica. Il fatto che sia più apprezzabile l'esecuzione pianistica è una opinione. Certo, lo strumento moderno soddisfa in pieno le aspettative, ma non so se sia proprio la cosa migliore

offrire sempre i canoni d'ascolto più gratificanti. A volte attraverso uno strumento più ostico scopriamo altri colori. Si tratta di offrire una scelta più ampia agli ascoltatori...».

Gli appuntamenti della *Tastiera illuminata* sono quasi delle lezioni-concerto, nella migliore accezione della locuzione. A lei riesce meglio comunicare a parole o con la musica?

«Alle volte le parole sono indispensabili per indirizzare l'ascolto su alcuni particolari che altrimenti rimarrebbero trascurati. Suonare resta di gran lunga la cosa più importante, e per me forse più facile, ma il linguaggio verbale è in grado di illuminare anche i dettagli più nascosti».

Non crede che avvicinando un po' troppo la lente d'ingrandimento all'oggetto che si sta osservando si rischia di svelare troppi segreti? La concentrazione sul dettaglio non penalizza una percezione totale dell'opera d'arte, confondendo l'ascoltatore?

«Questo problema esiste. Non dico di farlo sempre, ma credo che se per una volta l'ascoltatore viene costretto a concentrarsi su un particolare, la volta dopo quando ascolterà quello stesso brano in un contesto normale, durante un concerto, saprà giudicare con maggiore consapevolezza. D'altronde ogni volta che si esegue un'opera da capo in fondo si compie una parzialità. Io trovo molto parziale ad esempio che l'*op. 111* di Beethoven venga suonata in una sala da concerto senza alcun commento».

Progetti futuri?

«Penso che questo approccio con la musica vada esteso non solo a fortepiano e pianoforte, ma anche al repertorio per orchestra, credo sia fondamentale confrontare il linguaggio musicale con altri linguaggi, l'improvvisazione con l'interpretazione. Anche per questo ho fondato insieme ad alcuni amici attori e musicisti, classici e non, un gruppo che concepisce e realizza serate interdisciplinari e multimediali di teatro, musica e poesia».

Filosofo e romantico I Lieder di Bostridge

«Comincia a cantare come se entrasse in un bosco, gioioso e stupefatto di ciò che vi scopre; oppure si ferma, appoggiato al pianoforte, a raccogliere concentrazione prima dei pezzi più meditativi. Ian Bostridge è l'immagine del poeta romantico con quel suo aspetto da attore adolescente e la voce da tenore limpida, naturale e ben risonante» (Franca Cella, "Amadeus", maggio 2000). E davvero a guardarlo in foto sembra Rupert Everett e le atmosfere che vengono in mente sono quelle dei film di Ivory, con l'Inghilterra raffinata dei college a fare da sfondo. Perché prima di dedicarsi al canto Ian Bostridge si è laureato in storia e filosofia a Cambridge e Oxford, con una tesi di PhD pubblicata nel 1997 dalla Oxford University Press dal titolo *Sorcery Shipwreck'd: Witchcraft and its Transformations, c1650-c1750*. E fino a sei anni fa non si immaginava di diventare uno dei liederisti più richiesti, nonostante a partire dagli anni del liceo avesse sviluppato una vera "ossessione", come lui stesso afferma, per i *Lieder* e in particolare per le esecuzioni di Fischer-Dieskau. Ma i suoi progetti iniziali erano rivolti alla carriera accademica e il canto rimaneva una passione. Poi, nel 1994, il debutto alla Purcell Room e al Festival di Aldeburgh con la sua prima *Winterreise* e nel 1995 alla Wigmore Hall di Londra, che lancia la sua carriera internazionale. «È inutile girarci intorno. Si è trattato semplicemente di una delle migliori voci ascoltate alla Wigmore Hall negli ultimi dieci anni. La voce, la testa e l'immaginazione appartenevano al giovane tenore Ian Bostridge» ("The Times", gennaio 1996). Nel giro di pochi anni collabora con i maggiori direttori: Marriner, Gardiner, Norrington, Mackerras, Rattle, Haitink, ma è a Colin Davis che si sente particolarmente legato. Il suo repertorio, che comprende sia la musica antica sia quella contemporanea, spazia dall'opera, alla musica da camera, ai concerti con orchestra. Nel 1994 debutta come Lysander nel *Midsummer Night's Dream* di Britten, compositore che occupa un posto speciale nella sua carriera, anche se Bostridge ci tiene a precisare: «Bisogna fare attenzione a non venire identificati con un compositore specifico, semplicemente per poter essere in grado di avere una carriera bilanciata... Comunque, [Britten] sta finalmente diventando internazionale visto che le sue composizioni – non solo *Peter Grimes* – vengono inserite nel repertorio. Anche grazie al fatto che vengono coinvolti cantanti non anglosassoni. [...] Dobbiamo imparare a lasciarci andare: bisogna rendersi conto che la grandezza di qualsiasi artista sta nella misura in cui la sua opera può essere abusata nell'esecuzione, e ancora sopravvivere» ("BBC Music Magazine", luglio 1999).

Bostridge è estremamente colto e curioso e il suo rapporto con la musica non si esaurisce con le esecuzioni: ha collaborato con il "Times Literary Supplement", l'"Opernwelt, BBC Music Magazine", l'"Opera Now" e l'"Indipendent", e nel 1997 ha girato un film sul *Winterreise* per Channel 4 diretto da David Allen. Recentemente Henze ha scritto per lui un ciclo di *Lieder* che ha debuttato a Colonia, ma se gli si chiede chi vorrebbe che componesse per lui, risponde senza esitazioni «Schubert!»; ecco l'effetto del "suo" Schubert: «Una tale fusione di giovinezza di voce e freschezza di istinto, di urgenza emotiva e rapidità d'intelletto è davvero rara. [...] Spesso la linea melodica di Schubert prendeva nuova forza e intensità. A tratti Bostridge svelava il pulsare di una canzone popolare nelle pieghe della scrittura di Schubert, e in altri momenti spogliava la sua voce di tutto il vibrato lasciandola bianca e liscia come un cielo d'inverno» ("The Times", gennaio 1996). *(s.n.)*

Il giovane pianista norvegese **Leif Ove Andsnes** accompagnerà Ian Bostridge nella *Winterreise* schubertiana nel concerto del **31 gennaio** (Conservatorio, ore 21, serie blu). A soli trent'anni può vantare un'eccezionale carriera internazionale. Nato nel 1970 a Karmoy, Andsnes si è diplomato al Conservatorio di Bergen. I suoi recital solistici in tutto il mondo si alternano regolarmente alle collaborazioni con grandi orchestre come la Boston Symphony, la Bayerische Rundfunk, la New York Philharmonic, la London Philharmonic. Dopo una lunga collaborazione con la Virgin Classics, dal 1997 Andsnes incide esclusivamente per la Emi Classics.

Quartetto Borodin: scuola nella scuola

Chi si accosta a un'opera d'arte cerca due cose: un'avventura e una sedia accanto al fuoco.
Se manca uno di questi due elementi, o ci si annoia o ci si perde. Ognuno cerca insomma il sunto perfetto di un'esistenza – vissuta un po' come Ulisse e un po' come Penelope – ripulita dalla "schiuma del divenire". Il concerto del Quartetto Borodin risponderà a questi requisiti su più fronti.
La "storia", innanzi tutto.
Dietro allo stesso nome sono transitate tre generazioni d'artisti: sovietici prima, russi poi. Ai lati estremi della formazione il pubblico troverà un brillante violoncellista settantacinquenne e un giovane primo violino, uniti dalla stessa tensione verso il suono più bello, l'intonazione più perfetta, il *pathos* più accorato e partecipe. Sono miscelati in giusta misura il vigore della modernità e la solidità dell'esperienza. La formazione, nata in seno a una scuola (il Conservatorio di Mosca), è divenuta essa stessa scuola per i nuovi talenti a cui tre dei quattro fondatori hanno passato il testimone: i rinnovamenti nella persistenza sono nettamente più efficaci delle rivoluzioni e i russi di questo secolo – in negativo – ben lo sanno.
La "musica scelta", in secondo luogo. Un compositore dell'età d'oro della musica occidentale come Beethoven aiuta a giustificare le arditezze dell'opera di Šostakovič; la parodia di scene galanti tardo-settecentesche del *Quartetto op. 18* darà spessore alle dissonanze grottesche di cui l'*op. 73* – scritta nell'immediato dopoguerra sovietico, rasserenato per il fugato pericolo e nel contempo impoverito e devastato – è costellata. Per contro, il carico di energia ritmica e dinamica dell'opera di Šostakovič sembrerà un rinforzo del vitalismo beethoveniano così come balzerà all'evidenza un'analoga minuzie nel pensare e ripensare i più piccoli accenni tematici. Alla fine di questo intersecarsi di piani temporali sarà evidente che, negli ultimi cinquant'anni come lungo due secoli di storia europea, tutto cambia, eppure ogni cosa resta al suo posto a riscaldare, quando occorre, anche gli animi più coraggiosi. *(g.n.)*

Il violino di Chiarappa dal contemporaneo all'antico

di Angelo Chiarle

Nella prestigiosa carriera di Carlo Chiarappa, concertista e docente di fama internazionale, la svolta decisiva è maturata in conseguenza dell'incontro con Luciano Berio (che, ricordiamo, gli ha dedicato *Sequenza VIII* per violino solo e *Corale* per violino e orchestra). «È stato allora che ho incominciato a riflettere sulla differenza dei segni stilistici tra autore e autore – spiega Chiarappa –, su ciò che contraddistingue gli universi espressivi di Berio e Stockhausen, per reazione anche all'appiattimento espressivo che caratterizza il Conservatorio, di cui peraltro sono figlio». È stato questo l'*insight* decisivo, la scintilla che ha innescato un rigoroso e lungo cammino di ricerca: «Può sembrare un paradosso, ma è stata proprio la musica contemporanea che mi ha avvicinato alla musica antica: ho sentito la necessità di estendere il lavoro svolto su Berio a Bach, Mozart».
La lettura e lo studio dei trattati antichi sono stati l'ineludibile conseguenza di questa esigenza di autenticità e profondità espressiva. «Non è stato ovviamente solo il desiderio di imparare a eseguire un trillo, ma quello di capire e ricostruire dall'interno gli universi espressivi degli autori "antichi", convinto, come sono, che cambiano i contesti storici, i segni stilistici, ma non i sentimenti cui si dà voce. Da Mozart a Bach, da Bach a Monteverdi e via di seguito: è un'unica catena».
In questa prospettiva, la ricostruzione dell'originaria prassi esecutiva rappresenta un passaggio obbligato: «Gli strumenti d'epoca sono la conseguenza, non certo il punto di partenza». Non è dunque il banale ossequio a una moda – Chiarappa peraltro suona su un Nicola Amati del 1651 –, ma un mezzo per raggiungere, tramite il suono, l'espressività autentica. La filologia esecutiva, insomma, non va vista come un'artificiosa sovrapposizione di qualche metafisica *quidditas* a una determinata sostanza musicale, ma semplicemente come una via «per raggiungere qualcosa di innato e naturale, che già si sente in noi».
Al pubblico torinese Chiarappa proporrà un programma tutto di Mozart, «un autore con cui da sempre ho un rapporto privilegiato e in cui ritrovo tutto me stesso»: il *Concerto in sol maggiore Strassburger-Konzert K. 216* e l'*Adagio in mi maggiore K. 261* per violino e orchestra, la *Serenata in re maggiore Haffner K. 250*, tre opere giovanili del periodo salisburghese (1775-76).

Requiem: il fascino dell'Apocalisse

di Gianni Nuti

La nostra morte è unica, come la vita che viviamo.
Diversamente dalle altre morti, essa sconvolge il mondo.
La morte dell'altro è oggetto di analisi: m'inchino di fronte al letto dell'estinto come un perito di medicina legale, osservo un fenomeno, non partecipo a una tragedia, affronto il problema, ma non ne colgo il mistero. È come se la mente si dividesse in due: una partecipazione sincera e un'altrettanto vera indifferenza.
Le morti degli altri rimbalzano sulle nostre vite senza scalfirci, a ricordare le reciproche solitudini, se non quando ci si trova rispecchiati in un'idea – perché affini per spirito –, o in un carattere, – perché padre o madre o fratello. Allora, ci avvicina un sentimento di comune predestinazione. Che ci impedisce di fonderci, tuttavia. Suonano oscene quelle espressioni come "noi uomini", "noi mamme": non consolano come pretenderebbero, ma schiacciano le fantasie, i gesti di ciascuno, facendo della vita di molti un indistinto cumulo di resti. Nei momenti estremi sta la dimostrazione di quanto sia impossibile omologarsi.
Immagino ogni singolo prigioniero di un *lager* impegnato in un soliloquio, senza alcuna volontà né forza di cantare in coro: tocca all'aria odorosa di morte raccogliere ogni voce in un unico salmo.
La musica e il canto, più delle parole, si avvicinano al punto in cui sono spente le reminescenze del passato e insieme le prospettive future. L'arte che manipola e organizza il tempo inevitabilmente subisce il fascino proveniente dal confine tra temporalità e atemporalità. Ma si ferma un momento prima: l'istante della nullificazione è proprietà del sacro silenzio, nessun inno di vittoria, né alcuna lamentazione per la sconfitta.
Non resta che meditare sull'"appena prima" o il "subito dopo".
"Appena prima" c'è la storia, e la musica adatta per narrarla è un *Requiem*: tutto il mondo è fatto di molteplici variazioni su un tema funebre. E il Verdi ormai maturo cerca nella storia del suo popolo un artista gemello, nel quale vedere riflesse le emozioni che quel tema suscita in lui. Lo trova, in un primo momento, in Rossini, il musicista di teatro per eccellenza del passato prossimo. Poi in Manzoni, venerato monumento di un'epoca di tormenti e fervore, ma soprattutto poeta, tanto sapiente nel dar voce a un moto di popolo come raffinato nel tratteggiare miniature di personaggi e intimi stati d'animo. Proprio come il compositore di Busseto nelle opere che compone. Questo è il "prossimo", così vicino in spirito a tal punto che percepisce quella morte come la sua. Nel memoriale della scomparsa di Manzoni, Verdi divina quindi la sua stessa fine. Vista *ante mortem*, come direbbe Massimo Mila, "appena prima" che le faccende dell'umanità si arrestino, nel pieno vortice di ribellione che un animo laico come il suo oppone all'ineluttabilità della sofferenza.
Per il "subito dopo" occorrerebbe descrivere invece il nulla o un'entità altra in cui si professa fede. La messa funebre scritta da un uomo dell'Ottocento già secolarizzato, forte di conquiste culturali e scientifiche non emana spirito trascendente, può cantare la morte di ciascuno di noi solo anticipando una messinscena del nostro funerale, quello che tutti noi abbiamo immaginato di vedere: una tempesta di passione e disorientamento, un brulichio di folla, per un attimo sincronizzata su un rituale solenne e poi subito dispersa. Ci fa guardare il mondo sconvolto dalla nostra estinzione.
È naturale subire il fascino dell'apocalisse, normale restare stregati dall'affresco del Giudizio Universale, poiché l'annullamento della storia di ognuno coincide con il precipitare del genere umano che è inesistente per chi non può più vedere, toccare, annusare, gustare. La nostra vita è indispensabile per la sopravvivenza degli altri ai nostri occhi, l'addio di ciascuno di noi al consorzio dei simili è un'apocalisse.
Questo m'immagino ascoltando il *Requiem* verdiano, coinvolgente, emozionante, anche se alla fine lascia un'ombra di inappagamento. In questo dramma crudele mi sembra che angeli e demoni siano di cartapesta e combattano con spade di stagnola; che il fuoco sia un'imponente macchia di colore, ma non bruci; che le trombe anticipino l'ingresso di un re e non del giudizio divino; che gli scenari siano scomposti in pannelli, come le quinte di un teatro. Che l'ira di Dio sia troppo simile alla rabbia incontenibile di un capo guerriero.
Non vorrei che il mistero di sorella morte, mentre sul proscenio è in allestimento la sua furia devastante, attendesse fuori, comodamente seduto su una poltroncina del *foyer*.

Celebrazioni Verdiane

L'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI è stata invitata a inaugurare le celebrazioni verdiane con l'esecuzione della *Messa da Requiem* diretta da Valerij Gergiev nella Cattedrale di Parma, la sera del 27 gennaio, a cento anni esatti dalla morte del musicista di Busseto.
Si è voluto ripetere a Torino il concerto, che prevede un direttore e un cast eccezionali: «Valerij Gergiev non è soltanto uno dei direttori di maggiore personalità emersi negli anni Novanta. Russo di Mosca, da undici anni direttore musicale del Kirov di San Pietroburgo, intende la propria professione anche come testimonianza di storia e di cultura» (Paolo Gallarati, "La Stampa").

Concerto straordinario fuori abbonamento
per il centenario della morte di Giuseppe Verdi

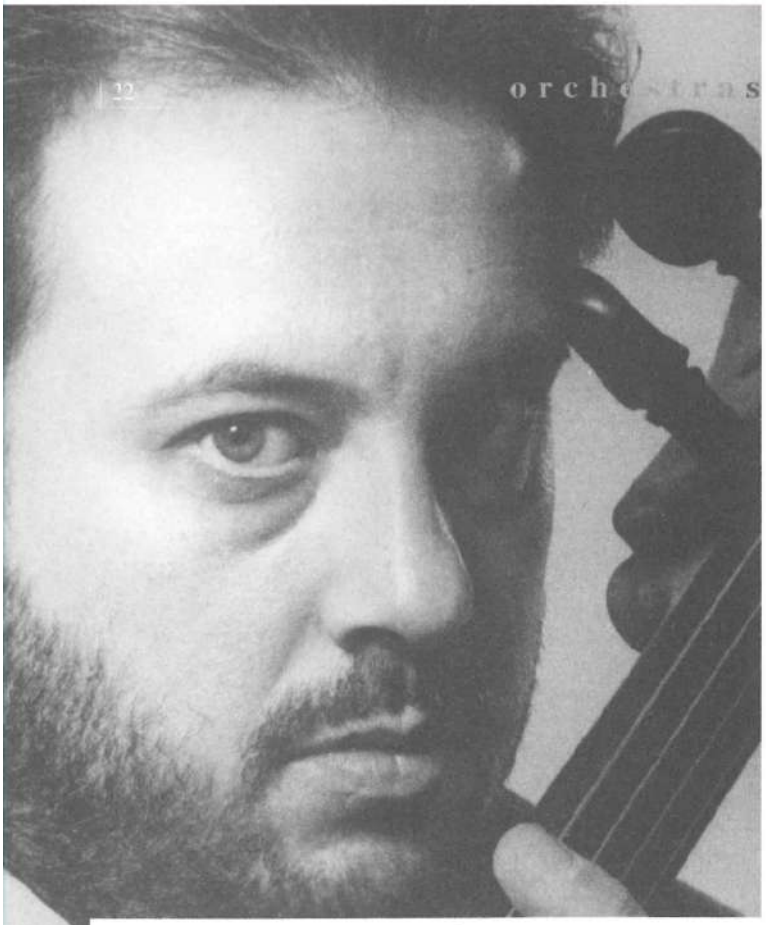
MARTEDI 30 GENNAIO 2001

Auditorium G. Agnelli del Lingotto ore 20.30

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Valerij Gergiev *direttore*
Alessandra Marc *soprano*
Marianna Tarasova *mezzosoprano*
Vincenzo La Scola *tenore*
Roberto Scandiuzzi *basso*
Coro Kirov del Teatro Marinskij di San Pietroburgo

Verdi
Messa da Requiem per soli, coro e orchestra

Informazioni: tel. 011 810 49 61/46 53



Una serena serenata

di Filippo Fonsatti

Inaugura il nuovo anno (**giovedì 4 e venerdì 5 gennaio**) dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI **Emilio Pomarico**, giovane direttore nato a Buenos Aires da genitori italiani, già sul podio dell'OSN in occasione di due concerti alla Biennale di Venezia che hanno riscosso un notevole successo di critica. Interprete raffinato del grande repertorio di tradizione, dirige regolarmente i maggiori autori contemporanei, tra cui Nono, Berio, Ferneyhough e Ligeti. Alla sua attività di interprete affianca una costante attività compositiva che lo ha portato a vincere numerosi concorsi tra cui il «G. B. Viotti» di Vercelli. Al suo fianco il torinese **Enrico Dindo**, violoncellista che dal 1997, dopo aver vinto il Concorso «Rostropovič» di Parigi, ha avviato una carriera internazionale che lo ha visto esibirsi con i maggiori direttori. Con l'OSN della RAI ha già suonato diretto da Rostropovič stesso; nel maggio 2000 ha ricevuto il Premio Abbiati come miglior solista.

Ancora scosso per la scomparsa di Robert Schumann e ricondotta la morbosa devozione per Clara Wieck a una profonda amicizia, tra l'ottobre del 1857 e i primi mesi del 1860 Brahms trascorre lunghi periodi alla corte del principato tedesco di Lippe-Detmold, rivestendo la carica di direttore d'orchestra e di istruttore di una società corale di nobili dilettanti. È una boccata di serenità, in un ambiente fiabesco circondato dalla foresta di Teutoburgo, che vede l'illuminato e competente Leopoldo III offrire a Brahms un'ospitalità calorosa. La tranquillità del luogo gli consente di riprendere con slancio gli studi musicali, concentrando l'attenzione ai sinfonisti del passato: innanzitutto Haydn e Mozart ma anche i più prossimi Beethoven e Schubert. Quell'oasi fuori dal tempo, che delle corti settecentesche conserva la grazia e il cerimoniale nonché una cappella di bravi musicisti, stimola Brahms alla composizione di un *Ottetto per archi e fiati* in tre movimenti, sulla falsariga di tanti divertimenti, serenate e cassazioni nate qualche decennio prima nell'*Austria felix* giuseppina. I presupposti sono simili a quelli che mossero i suoi predecessori: musica d'occasione e artigianato, conditi però con la ricerca del confronto con il genere sinfonico e con una vena nordica. Dopo le consultazioni con Clara e Joachim, Brahms si convince ad allargare l'organico a più riprese, orchestrando altri tre movimenti appena abbozzati. Il lavoro viene portato a termine presso la dimora della signora Rösing in un sobborgo di Amburgo, dove Brahms si è nel frattempo trasferito per tuffarsi nella frenetica attività concertistica e musicale che l'esilio dorato di Detmold non può offrirgli.

Enrico Dindo

Padrini del battesimo della *Serenata* sono gli amici amburghesi del compositore: grazie alla loro iniziativa, la prima esecuzione risuona il 28 marzo 1859 tra gli stucchi della sala Wörmer nell'ambito di un programma eclettico che comprende alcuni *Lieder* di Schubert e Schumann, una sonata di Tartini, un'altra di Bach e addirittura una cavatina di Boïeldieu. Il pubblico risponde alla grande: il concerto, già esaurito in prevendita, è un successo. Ne sono testimonianza le righe scritte il giorno seguente da Brahms a Clara: «Credo che questo abbia veramente toccato il pubblico, ieri. Gli applausi sono continuati fino a quando non mi sono presentato sul palcoscenico. Non avrebbe riconosciuto la gente di Amburgo!». Sul podio c'è l'amico di sempre Joachim alla guida di un complesso "classico" – a parte i quattro corni – che conta archi, quattro coppie di legni e naturalmente trombe e timpani.

L'*Allegro molto* iniziale si svolge in forma-sonata tritematica. Il carattere del movimento viene delineato fin dalle prime battute: dopo l'introduzione pastorale di viole e celli che suonano a quinte, il corno espone il primo tema, subito ripreso dal clarinetto: non a caso i due strumenti romantici per eccellenza. Nello *Scherzo* – e nel *Trio* in particolare – viene ribadito il carattere bucolico e si registra l'apparizione di uno dei luoghi comuni brahmsiani: la sincope. Lo schema formale dell'*Adagio non troppo* è difficilmente riassumibile: si tratta di un procedere rapsodico che attraverso il tematismo prolifico e la ricercatezza degli impasti timbrici profetizza tutto il Brahms che verrà. Nei *Minuetti I* e *II* (entrambi senza *Trio*) affiora l'anima cameristica della stesura primitiva, grazie a un organico ridotto, mentre nel quinto movimento fanno capolino gli scherzi del Beethoven prima maniera, stringati e impulsivi. Chiude il *Rondò*, fondato sull'alternanza di due motivi contrastanti, l'uno ritmico l'altro melodico, cui segue una lunga coda che ribadisce perentoriamente la tonalità d'impianto.

Tra i pochi esempi del genere apparsi in epoca romantica, insieme alla gemella in la maggiore *op. 16*, la *Serenata op. 11* è tutt'altro che una semplice esercitazione di stile né tanto meno pura musica d'intrattenimento: nel corso dei sei movimenti Brahms fa lo slalom tra canoni formali e lessico galante senza mai rinunciare al proprio stile. Si tratta infatti del suo primo lavoro sinfonico compiuto e, per quanto talvolta didascalico, rimane una pietra miliare nel cammino verso le opere di più grande respiro della maturità.

DOMENICA MUSICA 2000-2001

DOMENICA 14 GENNAIO 2001

Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Francesco Pomarico *direttore*

SCHOENBERG *Kammersymphonie* per 15 strumenti op. 9

DVOŘÁK Serenata in re minore per 12 strumenti op. 44

STRAUSS Serenata in mi bemolle maggiore per 13 strumenti op. 7

Sermig - Arsenale della Pace
piazza Borgo Dora, 61 - Torino
ore 11

Drammaturgia folle nelle Scene dal Faust

di Nicola Campogrande

Non lo fa Berlioz, non lo fa Gounod, non lo fa Liszt: è Schumann che regala musica alla seconda parte del *Faust* di Goethe, quella difficile, ostica, quella irta di simboli esoterici. I colleghi semplificano, mettono in partitura la prima parte dell'opera, raccontano una storia che poteva essere raccontata, per certi versi "accompagnata" dalla loro musica; Schumann sceglie soltanto una scena dall'apertura del *Faust*, giusto il necessario per entrare in argomento, e dedica tre quarti delle proprie *Scene* alla seconda parte della tragedia, portando l'ascoltatore dritto dritto al luogo proibito, la scena finale, la morte e la trasfigurazione di Faust nel paradiso corale, misterioso e accogliente immaginato da Goethe. Era un'impresa titanica, nell'idea e nella sostanza, che infatti confinò la partitura in un limbo da cui di rado viene tirata fuori: sono due ore di musica che richiedono un organico notevole, un grande impegno tecnico, una generosa disponibilità interpretativa. E così ogni nuova esecuzione in sala da concerto si trasforma in un piccolo evento.

C'è del grandioso, nelle *Scene dal Faust*, e lo si ascolta in due modi: inseguendo il canto della prima parte, un canto drammatico, mobilissimo, di bellezza a tratti terrificante; e poi andando a cogliere la costruzione musicale titanica e per molti versi unica che Schumann allestisce per il finale. Perché da un lato la partitura ostenta la forza travolgente di un teatro impossibile, con quel vertice di terrificante potenza drammatica che è la scena della Cattedrale, in cui la voce dello Spirito del male, dopo gli accordi fragorosi e terribili dell'orchestra, fa da sempre fremere sulla poltroncina qualunque ascoltatore. E dall'altro la stessa partitura sembra impegnata a stemperare il tutto, come dovesse davvero preparare al paradiso, sgorgando da una matita che Schumann non aveva mai utilizzato prima. Qui il maestro si inventa uno stile di composizione unico, con pochi paragoni nell'intera produzione romantica tedesca, riunendo la propria straordinaria compassione con una certa *grandeur* imparata da Bach e da Beethoven: nel finale ci sono ricchi contrappunti che potrebbero arrivare dalla *Passione secondo Giovanni* ma sono addolciti da armonie che sembrano lenire l'impatto fonico e concettuale di ciò che si sta ascoltando; ci sono accumuli ritmici beethoveniani, gesti che cercherebbero l'eroico, affogati in una sorta di commozione generale, un sentimento di esaltata impotenza che, ad ascoltare bene, avvolge tutta la partitura. Così, a poco a poco, la musica rallenta e si appresta a scandire il testo della trasfigurazione in un'atmosfera ormai lontanissima dalle prime scene mentre tu, stregato da una drammaturgia curiosa ma efficacissima, non puoi che andarle dietro.

È un'evoluzione in fondo già segnalata dalla bizzarra *Ouverture*, che si ascolta per prima ma che fu composta per ultima, nel 1853, da uno Schumann ormai in preda alla malattia mentale: è anch'essa fatta di slanci frenati, accelerazioni che sfociano nel nulla, galoppi alla carica di nemici che si sottraggono come fantasmi. E così quando alla fine ci si trova davanti alle orecchie il Doctor Marianus che osserva i cori di donne levitanti e, improvvisamente, il tempo sembra fermarsi, ritorna in mente quella cavalcata interrotta dell'inizio.

Sono aspetti che diventano cruciali nell'ascoltare, nell'accettare la bellezza estrema delle *Scene dal Faust*. Clara, la moglie di Schumann, a proposito della prima scena della seconda parte, *Ariel. Il levare del sole*, aveva ammesso ad esempio una certa monotonia della musica; Brahms si era interrogato sull'irregolarità delle diverse *Scene* e si era chiesto se Schumann avesse previsto un'esecuzione integrale dell'opera. Ho l'impressione che entrambi si facessero troppi scrupoli e che, in fondo, il procedere irrequieto e un po' folle delle *Scene dal Faust*, con questi orizzonti improvvisamente immensi, magari anche dilatati oltre il dovuto, sia il modo più bello di mettere in musica il testo di Goethe, di segnalare quel suo essere "opera incommensurabile", come l'autore amava definirlo, di lasciare una traccia quanto mai sensibile della consueta lotta tra bene e male, tra salvezza e dannazione.

Giovedì 18 e venerdì 19 gennaio primo appuntamento col primo direttore ospite dell'OSN, Jeffrey Tate; in programma le *Scene dal Faust* di Schumann, con un cast d'eccezione che include Eteri Gvazava, la giovanissima soprano protagonista della *Traviata à Paris* televisiva diretta da Zubin Mehta. Tate, vincitore del Premio Abbiati proprio per alcune sue esecuzioni con l'OSN, sarà affiancato da Martin Gantner, Lynne Dawson, John Mark Ainsley, Donna Brown, Mette Ejsing, Annette Jahns, Harry Peeters e l'Athestis Chorus diretto da Filippo Maria Bressan.

Tornano ospiti dell'OSN **giovedì 11** e **venerdì 12** gennaio **Akiko Suwanai** e **Peter Schneider**, violinista e direttore di fama consolidata. Dopo essere stata la più giovane vincitrice del Concorso «Čajkovskij» nel 1990, la Suwanai collabora con Dutoit, De Burgos, Mehta, Norrington e Penderecki, di cui ha eseguito in prima mondiale il *Concerto n. 2*. Suona lo Stradivari "Dolphin" del 1714 affidatole dalla Nippon Music Foundation.

Peter Schneider è attualmente primo direttore ospite dell'Opera Nazionale di Monaco, dopo esserne stato per cinque anni il direttore musicale succedendo a Wolfgang Sawallish. Dirige regolarmente a Vienna, Berlino, Amburgo e Barcellona, che per il terzo anno consecutivo lo ha nominato "Direttore dell'anno".

Giovani cameristi crescono

Nel marasma che sconvolge – o dovrebbe sconvolgere, visto che la titubante rivoluzione sembra insabbiata – i Conservatori d'Italia, sicuramente alcune cose cambieranno. In meglio, si spera. Ancora oggi i Conservatori si muovono secondo ordinamenti decrepiti, i programmi d'esame sono in gran parte gli stessi formulati negli anni Trenta, con conseguente ignoranza di tutto ciò che è stato composto dal dopoguerra. Fino a oggi non si è ritenuta la musica da camera materia obbligatoria e anche se si intende seguirne i corsi, non è previsto alcun esame o titolo di studio che ne attesti la frequenza. Se un pianista in erba vuol mettere su un duo o un trio cosa fa? Spera che il suo insegnante di strumento principale non lo dissuada perché secondo alcuni la musica da camera è una "distrazione". Proprio così... Sta di fatto che dalle classi di musica da camera, ad esempio del Conservatorio torinese, sono passati tutti i migliori. Mi vengono in mente Enrico Dindo, solista di fama internazionale, Francesco Manara e Antonello Manacorda, violini di spalla della Scala e della Mahler Chamber Orchestra, il Trio Debussy o il Trio Johannes, i componenti del Fiarì Ensemble e dell'orchestra da camera Energienove. Strumentisti che confrontandosi con i compagni di scuola durante le lezioni di musica da camera hanno maturato il loro talento e preso coscienza dei propri mezzi. Giovani che hanno potuto perfezionare le attitudini anche all'estero, grazie alle borse di studio assegnate dalla De Sono Associazione per la Musica.

Non sorprende quindi che da quando Francesca Camerana è diventata direttore artistico di Lingotto Musica abbia promosso una stagione in cui musicisti giovani suonano per ascoltatori giovani. Musica da camera, *of course*. Giunta quest'anno alla terza edizione, la rassegna *Giovani per i giovani* inizia lunedì 19 febbraio e si conclude lunedì 7 maggio, dopo cinque appuntamenti nella Sala Cinquecento del Lingotto, nel corso dei quali si avvicendano una quindicina di musicisti.

Il primo appuntamento vede protagonista il Romantic Quartet. Dopo gli studi al Conservatorio Statale di Mosca e all'Accademia Russa di Musica, i violinisti Alexej Chashnikov e Ivan Titov, il violista Lev Serov e il violoncellista Sergej Astoshonok hanno deciso di fondere i loro talenti. Era il 1996 e a battezzare il neonato complesso c'era Valentin Berlinskij, violoncellista e *leader* del Quartetto Borodin. Suonano in Italia per la prima volta, dopo aver vinto il V Concorso Internazionale «Šostakovič» e aver debuttato alla rassegna di concerti della Filarmonica di Mosca intitolata Stelle del XXI Secolo. In programma due classici della letteratura quartettistica: l'*op. 18 n. 1* di Beethoven e l'*op. 44 n. 3* di Mendelssohn.

Martedì 27 febbraio tocca al duo fiorentino formato dalla violinista Lorenza Borrani e dal pianista Matteo Fossi. Lei ha soltanto diciassette anni e si è diplomata con lode l'anno scorso. Ha già suonato come solista insieme a Vernikov, Lucchesini, Faust e Ancillotti, diretta da Krivine e Giuranna. Lui di anni ne ha ventidue, si è diplomato col massimo dei voti e si sta perfezionando a Fiesole con Maria Tipo e Pietro De Maria. I due si sono conosciuti alla Scuola di Musica di Fiesole, hanno studiato musica da camera con Farulli, Vernikov, Masi, nel 1995 hanno fondato insieme ad altri il Quartetto Klimt e hanno vinto numerosissimi premi. Al pubblico torinese propongono l'ascolto di due sonate che fan tremare i polsi anche ai più esperti solisti: quella in la maggiore di Franck e l'*op. 47 n. 9*, dedicata a Kreutzer, di Beethoven.

Un mese dopo, lunedì 26 marzo, sono di scena flauto e pianoforte con *Le merle noir* di Massiaen, la *Sonata Undine* di Reinecke, la pirotecnica *Carmen Fantasy* di Borne e l'inquieta *Sonata op. 94* di Prokof'ev. Sonia Formenti è appena maggiorenne, non si è ancora diplomata ma ha già suonato per la Radio Svizzera Italiana, la Società dei Concerti di Milano e il Festival di Kyoto. È primo flauto della Filarmonica del Conservatorio «G. Verdi» di Milano diretta da Gelmetti. Lorenzo Zandonella Callagher si è diplomato nello stesso istituto in organo e pianoforte e sta studiando clavicembalo. Insegna all'Istituto Salesiano S. Ambrogio di Milano e ha un curriculum lungo così.

Dopo l'appuntamento vocale di lunedì 23 aprile, che vedrà esibirsi i migliori partecipanti alla *master class* di interpretazione liederistica tenuta da Irwin Gage su invito di Sistema Musica (vedi pagine 12-13), lunedì 7 maggio avrà luogo l'ultimo appuntamento del ciclo con un trio tutto torinese formato dai fratelli Liana e Marco Mosca, rispettivamente violinista e violoncellista, e da Anna Naretto al pianoforte. I due Mosca, figli d'arte, si sono perfezionati alla prestigiosa Musik-Akademie di Basilea. Lei ha suonato in numerose orchestre, tra cui la Gustav Mahler Jugendorchester diretta da Abbado, e attualmente svolge attività didattica a Ginevra, presso l'Istituto Suzuki svizzero, seguendo le orme dei genitori. Lui ha inciso le *Sei Sonate* di Platti e il *Concerto per due violoncelli* di Vivaldi e si dedica con passione alla prassi esecutiva barocca. Anna Naretto si è diplomata a Torino con lode. Grazie alla De Sono si sta perfezionando alla Hochschule di Francoforte e insieme a Liana Mosca frequenta un corso triennale di musica da camera tenuto dall'Altenberg Trio al Conservatorio di Vienna. Dopo la *Sonatina op. 137* di Schubert e la *Sonata per violino e pianoforte op. 12 n. 3* di Beethoven, i tre presentano il *Trio in re minore* di Schumann.

Lo dice il titolo stesso – *Giovani per i giovani* – a chi sia rivolta la rassegna; ma ci sentiamo di consigliarla anche a tutti gli appassionati di vecchia data un po' stufi della nobile *routine* che talvolta affligge i grandi interpreti, a coloro che sono alla ricerca di una freschezza, di una spontaneità, di un entusiasmo contagiosi, a quelli che vogliono essere i primi ad ascoltare i protagonisti della scena cameristica prossima futura. *(f.f.)*

GIOVANI PER I GIOVANI

LINGOTTO - SALA CINQUECENTO
via Nizza, 280 – ore 18

lunedì 19 febbraio
QUARTETTO D'ARCHI
Romantic Quartet
Alexej Chashnikov
Ivan Titov
Lev Serov
Sergej Astoshonok

martedì 27 febbraio
VIOLINO E PIANOFORTE
Lorenza Borrani *violino*
Matteo Fossi *pianoforte*

lunedì 26 marzo
FLAUTO E PIANOFORTE
Sonia Formenti *flauto*
Lorenzo Zandonella Callagher *pianoforte*

lunedì 23 aprile
VOCE E PIANOFORTE
Partecipanti che si sono distinti alla *master class* di interpretazione liederistica per duo voce e pianoforte tenuta da Irwin Gage dall'8 al 17 gennaio 2001.

lunedì 7 maggio
VIOLINO, VIOLONCELLO E PIANOFORTE
Liana Mosca *violino*
Marco Mosca *violoncello*
Anna Naretto *pianoforte*

INGRESSO LIBERO

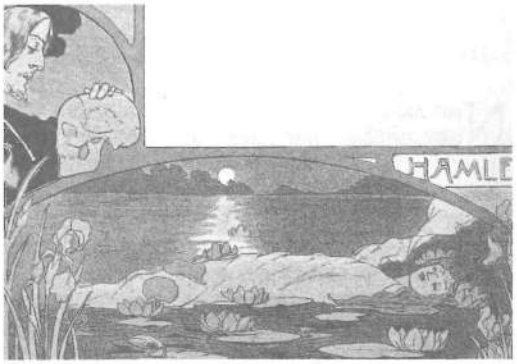
Hamlet e l'Ombra di Nino

di Marco Emanuele

Il maturo Thomas potrebbe sembrare un replicante di Gounod. Come il collega, tenta imprese che farebbero tremar le vene e i polsi a tutti (non a un operista francese): mette in musica Goethe e Shakespeare. Sull'esempio di *Faust* e di *Roméo et Juliette*, con la collaborazione degli stessi librettisti Barbier e Carré, Thomas ritaglia il *Meister*, che diventa *Mignon* nel 1866; due anni dopo affronta l'*Amleto*. Ci manca solo Dante e abbiamo il Canone occidentale: passa qualche tempo, e arriva puntuale una *Françoise de Rimini*.

Come spesso accade nelle trascodificazioni musicali da Shakespeare, la fonte diretta non è il drammaturgo inglese, ma una più recente riscrittura, di Alexandre Dumas padre e Paul Meurice (1847), che prevede una specie di lieto fine: ucciso lo zio, Hamlet viene incoronato re. Abituato da anni a una disinvolta recezione shakespeariana, il pubblico parigino non lamenta l'infedeltà e decreta un trionfo alla musica di Thomas e agli interpreti principali: Jean-Baptiste Faure, in onore del quale il compositore ha voltato la parte del protagonista da tenore a baritono, e la giovane Christine Nilsson, svedese soprano di coloritura (su sua richiesta una melodia svedese autentica è inserita nella scena di pazzia). Il finale col suicidio del protagonista, scritto per la ripresa al Covent Garden, è un tentativo di avvicinarsi maggiormente all'ecatombe dell'originale shakespeariano.

Uno Spettro in un melodramma è quasi una garanzia, fa tanto opera riformata, alla Gluck. Però questa è un'opera tutta abitata da spettri, invadenti e arzilli più che mai. Oltre a quello del re defunto ce n'è un altro, che fa spesso capolino: è il fantasma del vecchio melodramma italiano, amato dal pubblico di Parigi, fresco di una colossale ripresa della *Semiramide* di Rossini, condita di balli in stile *grand opéra*. Se dietro al padre di Hamlet c'è l'Ombra di Nino, in tutta l'opera gli ingredienti italiani non si risparmiano, accortamente miscelati a quelli di stampo francese. Come in *Semiramide* e *Anna Bolena*, c'è una corte festosa che nasconde intrighi, luogo in cui si scontrano realtà e apparenza, si recitano sorrisi forzati e si reprimono i sentimenti (le donne ci riescono meno: la regina Gertrude vacilla all'inizio perché non vede il figlio, come Semiramide o la donizettiana Fausta). C'è il racconto di un



rapporto tra madre colpevole e figlio vendicatore, che richiama direttamente l'opera rossiniana. C'è la scena del teatro nel teatro, che nell'opera italiana risale almeno alla secentesca *Comica del cielo* di Rospigliosi e si prolunga fino a *Pagliacci* e *Adriana Lecouvreur*, con la solita confusione fra realtà e finzione. C'è un bel brindisi per il protagonista, «*O vin, dissipe la tristesse*», che sembra riscrivere l'aria di Don Giovanni contaminandola con le strofe intonate da Lady Macbeth per mascherare l'angoscia. C'è una scena di lettura: un personaggio fa finta di leggere, ma in realtà sta cercando di parlare all'altro, che qui non vuol sentire (è la prima grande scena di Ophélie, all'inizio dell'atto II); c'è il coro funebre, come nelle opere classiciste di primo Ottocento, preceduto dal compianto di Hamlet per Ophélie («*Comme une pâle fleur*», atto V); c'è una scena di pazzia, anzi, è la summa di tutte le scene di pazzia scritte nel melodramma: una macroscena di grande virtuosismo per il soprano, che dura quasi un atto intero («*À vos jeux, mes amis...*» e «*Partagez-vous mes fleurs*»).

E poi c'è anche Shakespeare, che qui vuol dire soprattutto declamati per il baritono, su testi ben educati e composti, rispetto agli interventi del protagonista nell'originale. Lo studio della parola nel declamato è il rovello fisso di Verdi, che un anno prima dell'opera di Thomas ha presentato il *Don Carlos*, scritto per Parigi. Anche se il compositore francese non raggiunge quei risultati, i versi più shakespeariani del libretto sono musicati con eleganza e sobrietà nella resa della parola e nella strumentazione.

Proprio la strumentazione è la carta vincente di Thomas. Fra le raffinatezze della partitura, dovette produrre grande effetto l'entrata teatrale del sassofono solista (uno dei primi impieghi operistici dello strumento), all'inizio della pantomima degli attori, nell'atto III. Il timbro del sassofono e lo stile *rétro* della scrittura creano un'illusione efficace, una maschera acustica: è come se apparisse all'improvviso il fantasma di un contralto rossiniano, la cui voce, con la scusa dell'episodio metateatrale, si libra in virtuosismi d'altri tempi.

Bozzetti dei costumi di Franca Squarciapino per *Hamlet*
William Rothernstein *Ritratto di Edvard Gordon Craig*

Ambroise Thomas, una giovinezza italiana

di Elisabetta Fava

Nato nella piccola, antichissima città di Metz, Ambroise Thomas ricevette dal padre la prima educazione musicale e in questo campo dimostrò fin dalla più tenera età un'attitudine fuori dal comune, sia nei primi approcci con la teoria sia nella padronanza strumentale (imparò a suonare il violino e il pianoforte). Si imponeva la migrazione a Parigi, dove il talento del piccolo poteva trovare linfa nutritiva ben più feconda; e infatti nel 1828 Ambroise entrava nelle liste degli iscritti al Conservatoire, dove subito si distinse fra i migliori: sotto la supervisione di maestri come il virtuoso Kalkbrenner per il pianoforte, gli ottimi Barbereau e Dourlen per contrappunto e armonia cominciò a mietere premi e medaglie: fino al coronamento dei sogni di ogni allievo di conservatorio, vale a dire la vittoria dell'ambito Prix de Rome, che Thomas si aggiudicò nel 1832 con la cantata *Hermann et Ketty*. In seguito a questo successo, come previsto dal regolamento del premio, Thomas poté trascorrere tre anni in quell'Italia a cui una tradizione consolidata (che cominciava appena appena a scricchiolare) aveva assegnato il ruolo di Mecca e transito obbligato per qualunque artista che volesse fregiarsi dell'iniziale maiuscola. Il triennio formativo portò in dono al musicista soprattutto l'amicizia con il pittore Ingres, che a Roma dirigeva l'Académie de France.

Ambroise Thomas

Bozzetti dei costumi di Franca Squarciapino per *Hamlet*

Proprio quando stava per concludere un contratto con un impresario d'opera italiano, Thomas interruppe il soggiorno in Italia; nella pianura padana infuriava il colera, avvicinandosi pericolosamente alla capitale attraverso la Toscana: forse le apprensioni materne, forse un sano attaccamento alla vita lo indussero ad anticipare il rientro in patria. Ma ormai la padronanza dei ferri del mestiere era raggiunta: anzi, molto più, la vicinanza di pittori, scultori e persone di cultura lo aveva maturato. L'esordio all'*opéra-comique* avvenne nel 1837 con *La double échelle*, un atto unico che lo rese noto e apprezzato, guadagnandogli numerose altre collaborazioni. Seguirono infatti, come un fuoco di fila, *Le Perruquier de la Régence* (1838), *Le panier fleuri* (1839), *Carline* (1840) ancora per l'Opéra-Comique e parallelamente, per l'Opéra, *Gypsy* (1839), *Carmagnola* (1840), *Le Guerrillero* (1841). Finora, comunque, pur con raffinatezza, Thomas non era uscito dai solchi dell'abituale *cliché* dell'*opéra-comique*: con i lavori successivi, invece, cominciò ad avvertirsi un'effervescenza inconsueta, un'affettuosità di tratti destinata a permeare di sé il teatro degli anni a venire. Parliamo di *Mina* (1843), del *Caïd* (1849), del *Songe d'une nuit d'été* (1850): *Mina* sollevò tale entusiasmo da indurre a conferirgli due anni dopo la Legion d'Onore; e dopo *Caïd* e *Le songe* i tempi erano maturi per i riconoscimenti più prestigiosi: nel 1851 Thomas subentrò a Spontini come direttore dell'Académie des Beaux-Arts e ad Adolphe Adam in Conservatorio, alla cattedra di composizione.

La fama odierna di Thomas è legata soprattutto a due lavori in cui fruttificò la lezione stilistica del *Faust* di Gounod: si tratta ancora di due *opéra-comique*, *Mignon* (1866) e *Hamlet* (1868). Entrambe su libretto di una coppia collaudata di librettisti (Jules Barbier-Michel Carré, già autori del *Faust*), *Mignon* e *Hamlet* si inserivano coraggiosamente sul filone dei drammi musicali ricavati da sommi lavori letterari. Questa traslazione generò perplessità e fece arricciare il naso a qualche letterato, ma si conquistò un successo inattaccabile: sia per l'intuito teatrale che l'aveva guidata, sia per i pregi squisiti di entrambe le partiture, dove l'invenzione melodica, il gusto timbrico e la finezza lirica spianano la strada a certo intimismo di fine Ottocento e persino alle sottili ombreggiature del sinfonismo predebussyano. In pieno Secondo Impero, dall'*opéra-comique* era nata ormai l'*opéra-lyrique*, destinata a dominare per i trent'anni successivi la drammaturgia musicale francese.

Dopo questi allori, Thomas rallentò, anzi frenò quasi del tutto l'attività di compositore per dedicarsi alla didattica: nominato direttore del Conservatorio di Parigi alla morte di Auber (1871), dedicò tutte le sue energie a questo impegno. Dopo anni di silenzio, tornò alla ribalta operistica con una *Françoise de Rimini* (1882) ancora su libretto di Barbier e Carré; ormai però il gusto si stava orientando verso le opere del suo brillante allievo Massenet, che aveva assorbito e proseguito l'indirizzo stilistico del suo maestro: le recensioni non furono soddisfacenti. L'anziano maestro abbandonò allora definitivamente la composizione (a parte il balletto *La tempête* del 1889); nel frattempo l'esperienza didattica aveva prodotto (1885) la pubblicazione del *Recueil de leçons de solfège à changement de clef composées pour les examens et concours du Conservatoire de la Musique*. Thomas si spense nella Parigi che l'aveva adottato e che aveva impresso l'orma decisiva alla sua vita: era il dodici febbraio 1896.

Nicolas, il regista: «Questo Amleto deve essere un grande attore»

INTERVISTA

Nicolas Joel

«Quando è nata questa produzione, allo Châtelet di Parigi, il protagonista era Thomas Hampson mentre il giovane Ludovic Tezier lo sostituiva nel secondo cast», racconta Nicolas Joel, regista di *Hamlet*, fratello di Emmanuel, il direttore d'orchestra. «E quando Hampson venne a sentire il debutto di questo giovane collega, durante una prova, mi disse: "Oddio, gli anni prossimi andrò a giocare molto di più a golf". Questa, tra le altre cose, è l'opera di Thomas: una straordinaria possibilità di mettersi in luce per un baritono».

Qual è stata la sua idea di spettacolo?

«Tirar via la polvere dalla partitura, assolutamente, perché il caro vecchio Ambroise Thomas aveva espresso in quest'opera tutte le qualità del grande compositore accademico che era, mentre noi – senza nulla togliere alla bellezza della musica, naturalmente – volevamo darle un'impostazione più moderna. Con Ezio Frigerio abbiamo pensato di spostare l'azione in un'epoca strana, una sorta di *art déco* da incubo, quasi come in un film muto degli anni Venti ma, contemporaneamente, un po' fuori dal tempo. E poi abbiamo cercato soluzioni scenografiche che non rallentassero l'andamento dello spettacolo: niente fermate tra i vari quadri, movimento continuo delle scene con cambi a vista (e con un riferimento esplicito al cinema, evidentemente), non cinque atti ma solo due parti».

Che suggerimenti si danno al baritono che ha la fortuna di interpretare *Hamlet*, di cantare una parte così espressiva?

«Il cantante che fa Amleto deve essere un grande attore. Anche perché i librettisti Carré e Barbier erano bravi, era gente colta, e lavorarono come avrebbero poi fatto gli sceneggiatori di Hollywood o di Cinecittà, adattando una grande *pièce* teatrale senza perdere la varietà del testo di Shakespeare. E allora ci si trova ad avere a che fare con una pluralità di caratteri, con il *côté* sognante e con la malinconia, con la rabbia e con la straordinaria violenza del duetto con la madre, e in questo allestimento, per via delle scelte di cui parlavo, Amleto è in scena continuamente e dunque l'interprete deve avere qualità interpretative davvero notevoli».

La scena della follia come viene affrontata?

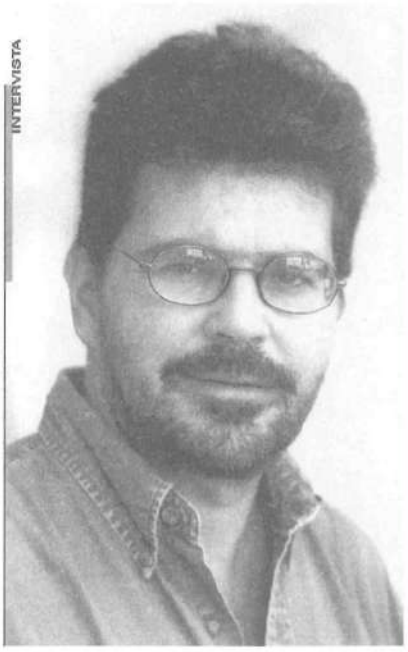
«Abbiamo fatto la scelta, importante, di lasciare Ofelia completamente sola. Nell'originale andava incontro a un gruppo di contadini, ma era una cosa un po' ballettistica, alla *Giselle*. Noi abbiamo lasciato che si vedesse solo la sua piccolissima *silhouette* persa in una scena gigantesca».

Scusi la domanda, ma che effetto le fa avere sul podio suo fratello Emmanuel?

«Ci è già capitato di lavorare insieme, sempre nel repertorio francese, a Los Angeles, nel *Werther* di Massenet, e lo rifaremo a San Francisco nel *Sansone e Dalila* di Saint-Saëns. È una bella esperienza ritrovarci all'opera, anche perché abbiamo studiato musica entrambi ma solo lui è diventato musicista "sul serio" [ride]. È difficile per me dirlo, però nel repertorio francese, che io amo, trovo che Emmanuel abbia una naturalezza invidiabile. Si faccia raccontare da lui qualcosa sul suono dell'orchestra in Thomas». *(n.c.)*

Emmanuel, il direttore: «Nascita della trasparenza»

INTERVISTA



Emmanuel Joel

Maestro Joel, suo fratello suggerisce di chiederle come suona l'orchestra dell'*Hamlet*.

«Questa è un'opera interessante, perché sta tra il Classicismo di Gounod, influenzato dalla tradizione tedesca, e la fluidità di Massenet. Thomas era stato insegnante di Massenet, che lo ammirava e che credo abbia imparato molto da lui, soprattutto nella dolcezza, nella scorrevolezza del canto: in *Hamlet* non si ha più a che fare con la vocalità classica dell'*opéra-comique*, influenzata dal belcanto italiano: ora il canto comincia ad avvicinarsi alla prosodia della lingua francese e allora nell'orchestra Thomas trova dei colori, degli impasti che assecondano tutto ciò, offrendo una sorta di contrappunto della lingua con molti legni, con l'utilizzo solistico di strumenti inconsueti – il trombone, il sassofono».

È un suono che corrisponde anche a una scelta drammaturgica?

«Thomas ha compreso bene nel testo la possibilità di evidenziare un *côté* lontano dalle grandi arie della tradizione, dall'espressività un po' "esteriore" che avrebbe potuto venire fuori: lui privilegia l'interiorità delle situazioni, gli aspetti riflessivi, eliminando tutti i passaggi drammatici».

Si ha dunque a che fare con un'opera un po' sospesa?

«Sì, un po' sì. Se si pensa all'aria della follia, a questo momento topico dell'operismo ottocentesco, si capisce immediatamente lo spirito di Thomas: mentre Donizetti ad esempio, nella *Lucia di Lammermoor*, esibisce una follia virtuosistica, pirotecnica, qui mi verrebbe voglia di parlare di "pirotecnia interiore", con effetti, come il coro con arpa e flauto dietro le quinte, studiati per offrire un senso di mistero e di trasparenza. Ecco: è la nascita della trasparenza nella musica francese, più che nell'*Aroldo in Italia* di Berlioz: è davvero una premonizione dell'impressionismo di Debussy». *(n.c.)*

Per Weill

Il centenario della nascita di Kurt Weill (1900-1950), che coincide tra l'altro con il cinquantenario della morte, ha scatenato una impressionante serie di celebrazioni e rappresentazioni, sia in Europa, continente che lo ha partorito costringendolo poi a fuggire per non soccombere alla persecuzione nazista, sia negli Stati Uniti, patria d'elezione. L'anniversario ha fatto capire proprio a tutti che Weill è il classico del Novecento, geniale quanto lo fu Mozart nel Settecento a raccogliere in sé, come un bacino collettore, tutte le musiche del suo tempo, dalla popolare alla dodecafonica, dal cabaret al teatro espressionista, senza pregiudizi.

A centenario appena sfumato anche il Piccolo Regio Laboratorio dedica, mercoledì 10 alle ore 21, una serata alla sua musica e alla sua vita, raccontandole con le arie e le canzoni delle sue intramontabili creazioni: *L'opera da tre soldi, Mahagonny, I sette peccati capitali, Lady in the Dark, One Touch of Venus, Lost in the Stars*.

Lo spettacolo, su testi e ricerche di Sergio Albertini, vede impegnati il mezzosoprano fiorentino Lucia Sciannimanico, il baritono bolognese Maurizio Leoni e il tenore torinese Davide Livermore, che firma la regia dopo analoghe e fortunate esperienze al San Carlo di Napoli, al Festival Opera Barga e alla Radiotelevisione Svizzera di Lugano. La componente strumentale della serata viene garantita da due straordinari musicisti svizzeri, Diego Fasolis e Duilio Galfetti. Fasolis, autorità nel campo della prassi esecutiva barocca, è considerato tra i migliori organisti e clavicembalisti europei. Dopo il diploma alla Musikhochschule di Zurigo si è aggiudicato numerosi concorsi e dal 1993 è direttore stabile del Coro della Radiotelevisione della Svizzera Italiana. Insieme a Fasolis, autore degli arrangiamenti dei *song* di Weill e impegnato al pianoforte e alla fisarmonica, il violinista Duilio Galfetti, personaggio straordinariamente eclettico che imbraccia volentieri anche mandolino e sassofono.

Et, deragliamento di un mito

Kinkaleri, che in albanese significa chincaglieria, si autodefinisce un "raggruppamento di formati in bilico nel tentativo". È tra i gruppi più attivi della danza contemporanea italiana e lavora all'interno del centro popolare autogestito Firenze-Sud nell'area ex-Longinotti, condividendone l'autogestione. *Et* è forse il loro lavoro più fortunato, nato nel 1999, già presentato a Roma, al Festival Montpellier Dance, al Link Project di Bologna, e firmato da Matteo Bambi, Luca Camilletti, Massimo Conti, Marco Mazzoni, Gina Monaco e Cristina Rizzo.

Nella leggenda Atteone, figlio di Aristeo e Autonoe, durante una battuta di caccia, per fatalità o per scelta, s'imbatte nella visione di Diana e ne viola l'intimità durante il bagno. La dea prova vergogna per la scoperta, arrossisce come non arrossiscono le altre divinità; priva delle vesti, con le quali avrebbe potuto tentare un estremo gesto di schermo, trova quale ultima o forse deliberata difesa l'atto di spruzzare addosso ad Atteone l'acqua del suo bagno, provocandone la metamorfosi in cervo. La fisionomia di Atteone subisce una modificazione inarrestabile e tuttavia incompleta, restando l'anima umana nel corpo animale. È quest'ultimo che attrae i cani, pronti a dilaniarne le carni, mentre disperatamente Atteone cerca di far intendere la sua tragedia. Chi avrebbe potuto leggere al di là degli occhi dell'animale fino allora cacciato, la tristezza del padrone divenuto per metà uomo e per metà cervo?

Et è uno spettacolo che "riflette" dal mito; quindi sulla rappresentazione. Kinkaleri sprofonda nel mito e ottenebra la ragione affidandosi alla superficie. Affrontare il mito di Diana e Atteone vuol dire mettere in scena il mito più incredibile, il mito che apparentemente deraglia da sé. Diana e Atteone si servono di un demone intermediario per dare forma alla visione, all'accadimento, al teatro.

PICCOLO REGIO LABORATORIO
VENERDÌ 19 GENNAIO ORE 21

Piccolo Laboratorio on line

Finora non è stato facile dialogare con autori e interpreti di una musica, di uno spettacolo. Nemmeno far giungere agli organizzatori di una stagione o agli altri spettatori il vostro giudizio e le vostre considerazioni su ciò che avete appena ascoltato e visto. Da oggi, visitando il sito del Teatro Regio www.teatroregio.torino.it potete scambiare e confrontare le vostre idee con quelle degli altri, partecipando a un forum permanente sul progetto Piccolo Regio Laboratorio. Potete dire la vostra sulla creatività artistica contemporanea; consultare una rassegna multimediale su tutti i 21 spettacoli, con fotografie, video, esempi audio, articoli, partiture, curriculum; potete infine iscrivervi a una *newsletter* per ricevere a casa vostra o in ufficio tutti gli aggiornamenti e leggere in anteprima il programma di sala delle manifestazioni. Chiedete ulteriori informazioni a piccololab@teatroregio.torino.it.

Un nuovo campo di sapere

INTERVISTA

L'educazione musicale è da sempre considerata uno dei punti deboli della scuola italiana. Diverse iniziative torinesi hanno preso il via in questa direzione. Ne abbiamo parlato con il Provveditore agli Studi della Città di Torino, la dottoressa Marina Bertiglia.

Dottoressa Bertiglia, è vero ciò che tutti lamentano, ovvero che viviamo in un paese privo di educazione musicale per colpa della scuola?

«Non sono d'accordo in generale con quanti attribuiscono ogni responsabilità alla scuola poiché con la scuola interagiscono altre agenzie educative, e in primo luogo la famiglia.
È però certamente vero che il nostro ordinamento scolastico ha finora trascurato l'educazione musicale relegandola in alcuni gradi di istruzione e in pochissimi indirizzi di scuola superiore. È anche vero che molto spesso il tipo di insegnamento impartito non consente di "entrare nel vivo" della musica, ma si limita alla storia della musica, a qualche audizione, ad alcuni concerti... È quasi del tutto assente la pratica dello strumento, e tale atteggiamento ha contribuito a creare una forte cesura fra chi "suona da specialista o per diventarlo" e "il dilettante", senza riflettere sul valore di una pratica più diffusa anche come strumento di educazione all'ascolto.
In tali condizioni i ragazzi escono generalmente dal ciclo di studi privi della sensibilità e delle competenze che li possono rendere fruitori consapevoli della musica».

L'attuale riforma della scuola, la prima grande riforma dal tempo di Gentile, introduce novità significative a favore della musica e dell'educazione musicale in genere?

«Le riforme in corso da un lato tendono a sostenere la progettualità della scuola e la sua capacità di risposta ai bisogni tanto espressi quanto inespressi, ma verificati, anche sulla base di esigenze e confronti internazionali; dall'altro sottolineano come oggi non valga più tanto e soltanto "il programma" uniforme e ripetuto, organizzato per discipline, bensì assuma importanza un "curriculum educativo" articolato per campi di sapere ed esperienze, che stabilisca traguardi uniformi – in termini di conoscenze e competenze – sulla base di percorsi anche molto diversificati.
In una tale prospettiva – e come bene ha sottolineato anche il documento dei saggi – l'educazione musicale perde la sua connotazione "residuale" e si profila come un campo di sapere aperto, da valorizzare anche in situazioni interdisciplinari e come pratica aperta al maggior numero di studenti possibile.
Un secondo valore sottolineato dalle riforme è la continuità intesa come percorso armonico da un grado all'altro di istruzione e come capacità di far interagire la scuola nel suo contesto locale e culturale.
Tutto ciò consente di impostare anche un curriculum, cioè un percorso organico di educazione alla musica, a partire dalla scuola di base e fino alla scuola superiore, arricchendolo con le proposte che il territorio offre, in termini di ampliamento e approfondimento».

Quali sono a suo avviso le forme migliori e più adatte attraverso cui (a seconda dei diversi gradi) favorire un interesse crescente nei confronti della musica colta fra i giovani?

«Penso innanzitutto che vada favorito l'ascolto della musica classica, rendendolo sempre più consapevole, a seconda dei gradi di scuola in cui si opera.
Ciò significa favorire più strumenti interpretativi (forse appunto meno storia della musica e più conoscenze dirette operative), favorire le occasioni di partecipazione ai concerti pubblici, stimolare la pratica di uno strumento anche per allontanare il timore che molti giovani hanno nel confrontarsi fra di loro e con gli altri, ampliare la possibilità di istituire laboratori musicali utilizzati da più scuole che propongano attività curriculari ed extracurriculari, collegare stabilmente la scuola con i circuiti locali che propongono musica colta, individuando condizioni di accesso facilitate per i giovani sia in termini di preparazione sia in termini economici. L'esempio torinese del progetto "Le chiavi della musica" mi sembra a questo proposito particolarmente illuminante.
Tutto ciò presuppone, però, un'attenta opera di formazione dei docenti e richiede, quindi, un investimento specifico di risorse, per evitare episodicità e frammentarietà nel percorso formativo».

PER TUTTI I GUSTI

LE CHIAVI DELLA MUSICA
Progetto della Divisione Servizi Culturali della Città di Torino in collaborazione con l'Unione Musicale e il Centro Jazz Torino rivolto agli studenti di istituti superiori della città.
Percorso di educazione all'ascolto della musica classica, rock e jazz attraverso 3 lezioni-incontro nelle scuole con musicologi e musicisti.
Informazioni: Divisione Servizi Culturali, tel. 011 442 47 20

DI MUSICA IN MUSICA
Progetto organizzato dal CESEDI - Provincia di Torino in collaborazione con Unione Musicale, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Teatro Regio Torino e Centro Jazz Torino. Possibilità per gli studenti di istituti superiori di Torino e Provincia di assistere a 4 concerti delle stagioni sopraelencate, dopo aver ospitato un incontro educativo all'ascolto fornito dagli enti stessi.
Informazioni: CESEDI, tel. 011 861 36 00

PROVE APERTE
Progetto rivolto a studenti degli istituti superiori di Torino e Provincia: possibilità di assistere alle prove generali dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, con annessa breve introduzione all'ascolto.
Informazioni: Ufficio stampa OSN della RAI, tel. 011 817 38 72

Il **Teatro Regio** offre una vasta gamma di proposte di educazione all'ascolto, diversificate per argomenti, modelli e livello scolastico. Ne forniamo qui di seguito un elenco dettagliato:

LABORATORI
Opera...ndo con il Don Chisciotte
Figaro 2001

PROGETTI DIDATTICI
All'Opera, ragazzi!
Non solo Opera, ragazzi
Opera Shakespeare scuola
La città come un teatro
Un giorno all'Opera

VISITE GUIDATE
Il Regio e dintorni
L'anello dei teatri
Visite guidate alle strutture del Teatro
Visite guidate ai laboratori di scenografia

ATTIVITÀ PER I DOCENTI
All'Opera, docenti!
Laboratorio della voce

IN COLLABORAZIONE COL COMUNE DI TORINO
Il Regio è anche nostro

Informazioni: Teatro Regio – Settore Scuola, tel. 011 209/246/238

NESSUN DORMA!

Un primo bilancio dell'iniziativa

Il pubblico torinese ha accolto con favore la nuova proposta dell'abbonamento che collega trasversalmente le stagioni di Lingotto Musica, dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, del Teatro Regio e dell'Unione Musicale e i 300 carnet posti in vendita dal 7 ottobre presso la Vetrina per Torino sono andati esauriti in breve tempo.

Numerose le richieste di informazioni giunte alla stessa Vetrina e alle biglietterie degli enti, attraverso le quali si evidenziano l'interesse suscitato dall'iniziativa, ma anche il bisogno di approfondirne con la dovuta attenzione formula e contenuti. Il carnet lascia infatti una notevole possibilità di scelta rispetto a un abbonamento tradizionale, offrendo l'opportunità di "pascolare" entro limiti piuttosto ampi (quando non in tutta libertà, come nel caso dell'offerta del Teatro Regio) tra le diverse stagioni. E ogni scelta, come si sa, richiede riflessione e impone qualche rinuncia. Inoltre le modalità di prenotazione, pur molto semplici, sono diverse da ente a ente, e questo può avere creato inizialmente qualche incertezza. A loro volta agli enti è occorso un breve rodaggio per raccordare operativamente il meccanismo con le rispettive procedure interne di biglietteria. *Nessun dorma!* è ora in pieno svolgimento e le prenotazioni si susseguono con regolarità.

L'utilizzo degli abbonamenti sarà seguito attraverso un apposito monitoraggio, condotto in collaborazione con l'Osservatorio Culturale del Piemonte. Agli acquirenti, al momento della consegna del carnet, è stato richiesto di compilare un breve questionario con i dati anagrafici e alcune informazioni utili a definirne a grandi linee i consumi culturali nell'ambito dello spettacolo. I dati raccolti, oltre a fornire un primo profilo degli abbonati di per sé interessante per comprendere quale tipo di pubblico abbia risposto positivamente all'opportunità offerta, costituiranno il punto di partenza per il successivo approfondimento della ricerca, articolata in due fasi. Da una parte la verifica incrociata tra l'utilizzo dei singoli tagliandi e le schede di questionario raccolte permetterà di ricostruire il quadro generale delle scelte effettuate. Dall'altra un'intervista telefonica al termine della stagione solleciterà un giudizio sull'esperienza complessiva e potrà raccogliere osservazioni e suggerimenti. Inutile aggiungere che questi elementi potranno servire a migliorare l'iniziativa e ad adeguarla alle esigenze degli spettatori in vista dell'edizione 2001-2002.

Piccolo Regio Puccini

domenica 14 ore 16

La Città del Jazz
All That Swing 2001

DEAR MR. COLE
Dedicato a Nat King Cole

Lil Darling *voce*
Roberto Andriollo *trombone*
Marco Parodi *chitarra*
Paolo Volante *pianoforte*
Francesco Bertone *contrabbasso*
Luca Rigazio *batteria*

Informazioni:
La Città del Jazz
tel. 011 90 49 676 - 0338 96 57 499

sabato 20 ore 21.15

Centro Jazz Torino
Linguaggi Jazz 2001

Italian Instabile Orchestra
GUEST STARS
Willem Breuker *sax contralto*
Enrico Rava *tromba*
Antonello Salis *fisarmonica*
Bruno Tommaso *contrabbasso*

Informazioni:
Centro Jazz Torino, tel. 011 88 44 77

giovedì 25 ore 21

Associazione Amici Teatro Regio
Musica in Concerto

Trio di Torino
Sergio Lamberto *violino*
Dario Destefano *violoncello*
Giacomo Fuga *pianoforte*

Musiche di Cerchio, Rebora, Castagnoli, Minetti, Fuga

ingresso libero

Informazioni:
Associazione Amici Teatro Regio
tel. 011 81 78 108

sabato 27 ore 21.15

Centro Jazz Torino
Linguaggi Jazz 2001

Tin Hat Trio
Carla Kihlstedt *viola e violino*
Mark Orton *chitarra, dobro e banjo*
Rob Burger *fisarmonica, pianoforte, armonica e marxophone*

Informazioni:
Centro Jazz Torino, tel. 011 88 44 77

appuntamenti

Conservatorio G. Verdi

giovedì 11 ore 21
Fondazione San Paolo per la Cultura, la Scienza e l'Arte

CONCERTO DI AUGURI PER L'ANNO NUOVO

Ensemble L'Astrée

Musiche di Vivaldi

Informazioni:
Fondazione San Paolo per la Cultura, la Scienza e l'Arte, tel. 011 511 87 99

lunedì 15 ore 21
martedì 16 ore 21
Orchestra Filarmonica di Torino

Orchestra Filarmonica di Torino
Diego Dini Ciacci *direttore*
Chiara Chialli *mezzosoprano*

Musiche di Piazzolla, Copland, De Falla

Informazioni:
Orchestra Filarmonica di Torino
tel. 011 43 60 691 - 43 61 340

giovedì 18 ore 21
Cedas
Centri di attività sociali Fiat

FIATINSIEME

Musiche di Williams, Holst, Verdi, Bernstein, Piazzolla, De Mej, Morricone, Adams, Gershwin, Goldsmith-McCarthy

Informazioni:
Cedas, Centri di attività sociali Fiat
tel. 011 686 63 326/376

venerdì 19 ore 21
Conservatorio G. Verdi
Serate Musicali

Scuola di clarinetto di Vittorio Muò

Ebony Team
Alessandro Arianti, Simone Arlorio, Gianni Denitto, Paolo Mairano, Nicola Tritta, Martina Riccardi *clarinetto*
Fabrizio Rat-Ferrero *pianoforte*

KOINÉ

Musiche di Bach, Ebony Team, Paganini, Stravinskij

ingresso libero

Informazioni:
Conservatorio G. Verdi, tel. 011 88 84 70

martedì 23 ore 21
Accademia Corale Stefano Tempia

I Vocalisti dell'Accademia Stefano Tempia

Musiche di Bach

Informazioni:
Accademia Corale Stefano Tempia
tel. 011 521 42 66

lunedì 29 ore 21
De Sono
Associazione per la Musica

PRESENTAZIONE DELL'ALBUM ICONOGRAFICO *GIUSEPPE VERDI* DI FRANCO PULCINI

Quartetto d'Archi di Torino

Musiche di Verdi, Puccini

Informazioni:
De Sono Associazione per la Musica
tel. 011 664 56 45

Teatro Alfieri

I CONCERTI DEL POMERIGGIO

mercoledì 10 ore 16

Ercole Ceretta *tromba*
Roberto Cognazzo *pianoforte*

LA TROMBA È MOBILE

Musiche di Charpentier, Mouret, Mozart, Schubert, Rossini, Čajkovskij, Rodrigo, Carmichael, Arlen, Fields, Cognazzo

mercoledì 17 ore 16

Akanè Makita *pianoforte*

Musiche di Schumann, Ravel, Chopin, Prokof'ev

mercoledì 31 ore 16

Susy Picchio *soprano*
Pino Donno *tenore*
Gigi Franchini *comico*
Roberto Cognazzo *pianoforte*

LUNA TU...
Selezione di brani da operette

Musiche di Lombardo, Lehàr, Ranzato, Fall, Costa, Katscher, Kalmàn, Benatzky, Stolz

Informazioni:
Teatro Alfieri, tel. 011 56 23 800

Teatro Regio

lunedì 29 ore 21
Associazione Italiana Amici di José Carreras per la lotta contro la leucemia e i linfomi

IL MUSICAL ALL'OPERA

Orchestra Sinfonica del Piemonte
Beppe Vessicchio *direttore*
Silvia Gavarotti *soprano*
Francesca Franci *mezzosoprano*
Alessandro Cosentino *tenore*
Donato Di Gioia *baritono*

Musiche di Bernstein, Lloyd-Webber, Loewe, R. e R. Sherman

Informazioni:
Associazione Italiana Amici di José Carreras
tel. 011 74 91 544

Folk Club

venerdì 5
Saadet Turkoz

sabato 6
Stephane Delicq Trio

giovedì 11
Gianni Coscia e Gianluigi Trovesi

venerdì 12 - sabato 13
Gianmaria Testa & Pier Mario Giovannone
SPECIAL GUEST **Arthur H**

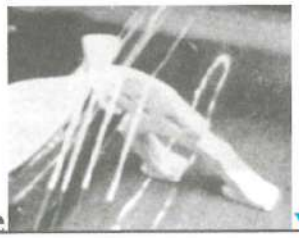
venerdì 19
Guy Davis

sabato 20
Mari Boine & Ayub Ogada

venerdì 26 - sabato 27
Nuova Compagnia di Canto Popolare

Tutti i concerti sono alle ore 21.30
Folk Club, via Perrone 3 bis

Informazioni:
Folk Club, tel. 011 53 76 36



Dietro la barba di Verdi

di Franco Pulcini

Da anziano Verdi ebbe a volte il curioso vezzo di non nominare il numero degli anni compiuti, mentre si lamentava per gli acciacchi dell'età. Il suo rigore morale – spesso ai limiti della rigidezza – gli faceva credere fosse stata cosa riprovevole l'essere vissuto tanto a lungo. Morì il 27 gennaio 1901, a ottantasette anni e tre mesi abbondanti. Un periodo notevole per quel tempo. Eppure, in così tanti anni, è riuscito a far comprendere ben poco di sé. Sempre nascosto dietro la barba che celava la pelle "vajuolata", Verdi era un uomo schivo e duro. Calibrava ogni espressione emozionale. Fu geloso della vita privata e s'impegnò per far dissolvere nella leggenda il proprio passato. [...] C'era forse in lui un risentimento, quasi una vergogna per le iniziali sfortune, compresa la distruzione dell'intera famiglia. L'idea della persecuzione di un avverso destino sembrava alimentare – al di là dei successi – un inconsolabile malessere interiore, quel dolore profondo non raro nel grande artista. Con la contessa Maffei si lasciava andare a frasi del tipo: «Vedo molto nero, eppure non v'ho detto la metà del male che penso e temo», o «Che mondo infame!... Ma no... Il mondo è troppo stupido per essere infame», o ancora «Nella vita non è tutto morte? Che cosa esiste?». Verdi era un pessimista. Aveva scarsa considerazione dell'uomo. Il suo egoismo artistico – la totale concentrazione sull'opera – portava con sé indifferenza verso cose e persone. Verdi tendeva a fare il vuoto intorno a sé, e la moglie lo aiutava nell'isolamento, soffiando spesso sul fuoco del dubbio sul prossimo. La sua naturale diffidenza lo spingeva a essere sempre tormentato dall'idea che qualcuno lo potesse ingannare, tradire o raggirare. Di qui la reticenza sul privato, più appariscente ancora della malinconia esistenziale. [...]

Noto "antiverdiano pentito" fu anche il direttore d'orchestra tedesco Hans von Bülow, che era arrivato al ridicolo di far pubblicare un articolo contro «l'onnipotente corruttore del gusto artistico italiano», del quale, dichiarava, non sarebbe andato ad ascoltare la *Messa da Requiem*, pur trovandosi a Milano. Verdi aveva commentato di sfuggita: «...se sono così insolenti, la colpa è principalmente nostra. Quando essi vengono in Italia noi gonfiamo talmente la loro boria naturale colle nostre manie, coi nostri entusiasmi, coi nostri epiteti sragionati, che essi naturalmente devono ben credere che non sappiamo respirare né vedere la luce senza che essi portino il loro sole».

Bülow cambiò idea, anche perché Brahms, leggendo lo spartito della *Messa*, la definì l'opera di un «genio». Bülow scrisse a Verdi, scusandosi per i passati giudizi avventati: aveva studiato *Aida*, *Otello*, aveva pianto ascoltando la *Messa*. «... e non è il caso di parlare di pentimenti e di assoluzioni! – gli rispose Verdi – Se le vostre opinioni d'una volta erano diverse da quelle d'oggi, voi avete fatto benissimo a manifestarle; né io avrei mai osato lagnarmene. Del resto, chi sa... forse avevate ragione allora». (La Germania è da oltre un secolo la nazione più fanaticamente verdiana al mondo). [...]

Abbiamo voluto mettere anche più avanti tante belle citazioni dall'epistolario verdiano, poiché un album di stampe e di vecchie foto è bene che parli come un fumetto, in cui la lingua corrisponde ai personaggi e all'ambiente. L'esserci attenuti a particolari della biografia, senza addentrarci in giudizi sull'opera, forse avrebbe fatto piacere anche all'orso di Busseto, che parlò un giorno di «critiche stupide ed elogi più stupidi ancora». Come nel celebre monumento parmense, che ha riservato una nicchia e una statua per ogni opera del musicista, anche noi abbiamo voluto dedicare, salvo eccezioni, un paio di pagine a ogni singolo titolo, anche se sappiamo che la sua produzione è diseguale per valore e accuratezza di scrittura, come lui stesso sapeva. La visione del mondo di Verdi è in gran parte affidata a stampe e incisioni. Le fotografie sono solo degli ultimi anni. Certo, dell'infanzia verdiana non c'è nulla. Nel 1832, quando non esistevano fotografie sui documenti, Verdi veniva così descritto dall'impiegato di polizia che gli aveva rilasciato il passaporto per Milano: «Alto di statura, con una selva di capelli castani, fronte alta, occhi grigi, sopracciglia nere, naso aquilino, bocca piccola, barba scura, mento ovale, volto scarno, tinta pallida, segni particolari: vajuolato». L'identikit di uno che stava per conquistare il mondo.

Estratto dall'introduzione all'album iconografico *Giuseppe Verdi* a cura di Franco Pulcini, editore De Sono Associazione per la Musica, gennaio 2001, pagg. 112.
Il libro verrà presentato lunedì 29 gennaio alle ore 21 al Conservatorio «G. Verdi». Seguirà un concerto del Quartetto d'Archi di Torino.

da non perdere

Cembalo swing

Sono concerti fantasma: si tratta in realtà di versioni tastieristiche di celebri concerti per violino, da *La stravaganza* e dall'*Estro armonico*, raccolti in un manoscritto ritrovato a Manchester e rivitalizzati da versioni personali e coloratissime di Enrico Bajano. Che ammette onestamente di essere intervenuto sul testo per moltiplicare i piani sonori e di fatto tira fuori dal clavicembalo la prospettiva di una piccola orchestra. Come ormai usa nella nuova filologia, Bajano ha un modo un po' *swing* di far vivere le frasi, un modo che qui permette di ritrovare all'istante il virtuosismo dell'idioma strumentale di Vivaldi. Così questo cembalo che rincorre un violino continua a scatenare i fuochi d'artificio che la debordante invenzione vivaldiana regala a chi la sa ascoltare.

Vivaldi, *Concerti per clavicembalo*, Enrico Bajano. Symphonia